LES GRANDS ARTISTES



LA TOUR



Par Maurice TOURNEUX

LES GRANDS ARTISTES

LA TOUR

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Frans Hals, par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre Gauthiez.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les Médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Paul Potter, par Émile Michel.
Peintres (Les) de manuscrits et la miniature en France par Henry Martin.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

6900-09. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

LA TOUR

PAR

MAURICE TOURNEUX

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

LA TOUR

I

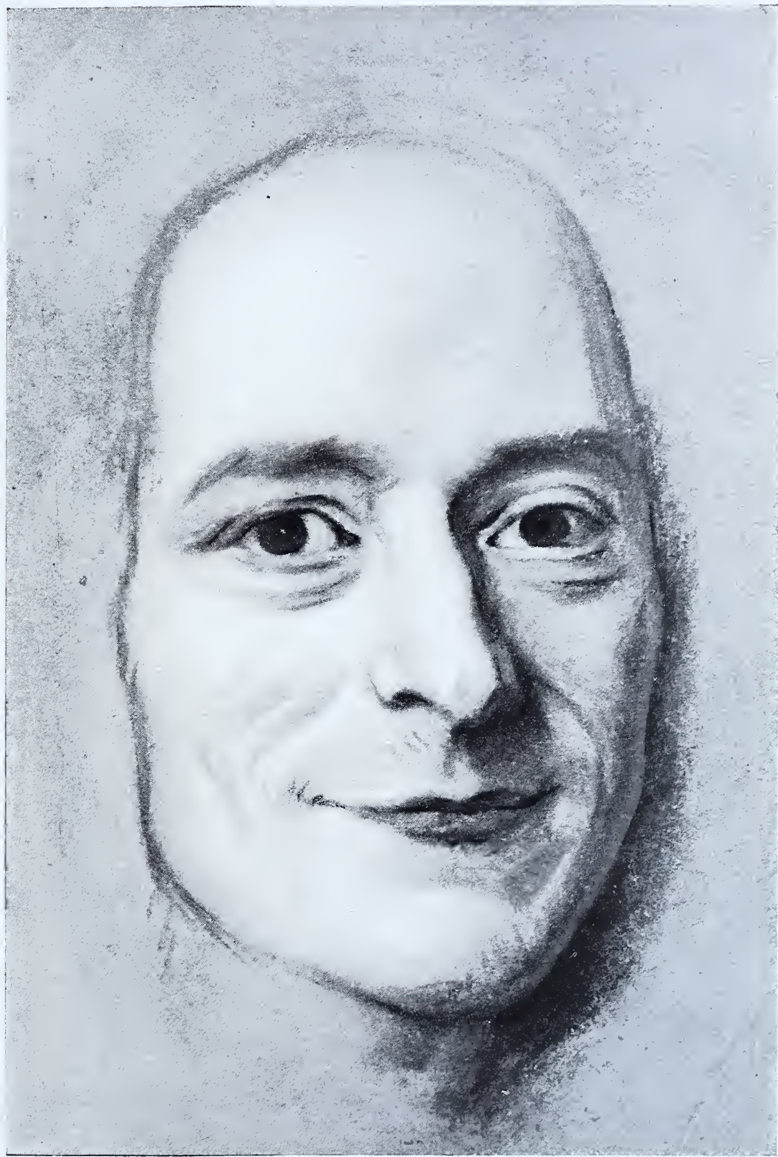
Malgré la célébrité précoce et la vogue prolongée dont il a joui de son vivant, Maurice-Quentin de La Tour n'a pas tenu sous la plume de ses contemporains immédiats la place qu'il eût été légitime, semble-t-il, de lui attribuer. Les notes que Mariette consignait sur les marges de l'*Abecedario* d'Orlandi et les comptes rendus de Salons que Diderot rédigeait pour la clientèle royale et princière de Grimm sont restés inconnus à nos ancêtres, et lorsque La Tour mourut en 1788, l'Académie Royale, troublée par l'orage qui grondait à l'horizon, ne lui accorda pas les regrets officiels auxquels il avait droit. Le premier hommage public qu'on lui ait rendu suivit cependant de près sa mort : c'est l'*Éloge historique* que prononça, le 2 mai 1788, jour de la distribution des récompenses de l'école gratuite de dessin fondée par La Tour, l'abbé Charles-Vincent Du Plaquet, chapelain conventuel de l'ordre de Malte et de l'église de Saint-Quentin et censeur royal, plus tard député du Tiers pour le bailliage de ladite ville aux États généraux. Ce discours, divisé

en plusieurs points comme un sermon, n'apporte pas, on peut le croire, d'éléments bien précis pour la biographie du peintre, et c'est à peine si l'historien peut y glaner quelques particularités utiles. En 1834, l'un des auditeurs survivants de Du Plaquet, M. de Bucelly d'Estrées s'essaya devant ses collègues de la Société des lettres et des sciences sur le même sujet sans l'épuiser.

C'est seulement vers 1850 que la question fut un peu plus sérieusement reprise. Un projet de statue était, comme on dit vulgairement, dans l'air, et prit bientôt quelque consistance. Champfleury, qui venait de préluder à ses premières recherches sur les Le Nain dans les mémoires de la Société académique de Laon, annonçait l'intention de rendre le même hommage à La Tour, et réunissait en une forte brochure (Paris, Didron et Dumoulin, 1855, in-8°) les articles qu'il lui avait consacrés dans le *Journal de l'Aisne* en 1851, et dans *l'Athenæum français*, de Ludovic Lalanne, en 1853. De cette première version, d'une érudition hésitante et juvénile, qu'il a depuis complètement remaniée et modifiée, en 1886, dans une des monographies des *Artistes célèbres*, entreprises par le journal *l'Art*, il n'y a guère à retenir aujourd'hui que le texte du testament de Jean-François de La Tour, qui fut comme la charte de fondation du musée. Un des compatriotes et amis de Champfleury, qui devait lui dédier plus tard la bouffonne odyssée de *Monsieur Tringle*, Charles Desmaze, avait également mis au jour une brochure (Saint-Quentin, 1853, in-8°, 52 p.), refondue l'année sui-

vante en un petit volume d'une forme littéraire un peu décousue, et où aucun des problèmes négligés par Champfleury n'avait été résolu, ni même abordé. Cependant la statue, exécutée par Armand Lenglet, avait été officiellement inaugurée, le 4 mai 1856, par le comte de Nieuwerkerke et Arsène Houssaye, et M. Ernest Dréolle de Nodon, alors directeur du *Journal de Saint-Quentin*, avait publié, à cette occasion, un nouvel *Éloge biographique de La Tour* (Paris, Amyot, 1856, in-8°), où les « documents » annoncés par le titre se bornaient à la reproduction du testament de Jean-François. La même année, Georges Duplessis détachait de l'*Abecedario* de Mariette, encore alors en partie inédit, des notes aigres-douces sur le pastelliste, et les communiquait aux *Archives du Nord de la France*, d'Arthur Dinaux. M. Walferdin publiait en 1857, dans la seconde *Revue de Paris*, le texte de *Salons* inconnus de Diderot, où il était maintes fois question de La Tour. Le marquis de Chennevières faisait reproduire par Legrip l'une des effigies du maître dans ses *Portraits inédits d'artistes français*. La biographie de La Tour prenait enfin corps dans l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc et surtout dans un fascicule de *l'Art du* XVIIIe *siècle* (1867) : Edmond et Jules de Goncourt n'y apportaient point, il est vrai, de documents nouveaux, mais ils avaient admirablement mis en œuvre ceux que leur fournissaient leurs prédécesseurs ; ils avaient, de plus, vérifié sur place les attributions du catalogue de Saint-Quentin. Sept ans plus tard, Desmaze, qui n'a cessé de témoigner de son

culte pour la mémoire du maître, trouvait chez une de ses descendantes collatérales, Mme Sarrazin-Varluzel, un petit lot de lettres à lui adressées, y joignait l'indication de divers portraits signalés pour la première fois et constituait ainsi ce qu'il appelait *le Reliquaire de La Tour* (1874, in-8°). Les érudits locaux s'étaient, à leur tour, préoccupés de fouiller les archives municipales et notariales, auxquelles nul ne songeait jadis et où dort pourtant en majeure partie l'histoire de l'ancienne société française. M. Abel Patoux, M. Georges Lecocq retrouvaient ainsi, l'un, l'enquête officielle constatant l'état de démence du vieux peintre (*Les dernières années de M.-Q. de La Tour*, Saint-Quentin, Ch. Poette, imprimeur, 1880, in-8°, tiré à 75 exemplaires), l'autre, toute la correspondance et les délibérations exigées par ses libéralités mêmes (*Documents inédits sur M.-Q. de La Tour*, Saint-Quentin, 1875-1876, deux parties in-8°). Reprenant le sujet à l'aide d'autres sources, M. Jules Guiffrey, en explorant les cartons de la Maison du Roi, aux Archives nationales, y avait rassemblé toute une série de documents et de lettres qui éclairaient les origines et les vicissitudes des fondations auxquelles La Tour consacra, tant à Paris qu'à Saint-Quentin, la majeure partie de sa fortune. Précisément alors, des recherches dans divers minutiers parisiens et une gracieuse communication de M. Jacques Doucet avaient mis entre mes mains quelques actes et un projet de testament daté de 1783, très détaillé, mais très confus, qui complétaient sur certains points les trouvailles de M. Guiffrey ;



VOLTAIRE (PRÉPARATION).
(Collection Jules Strauss.)

après avoir paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ces divers textes ont été réunis en une plaquette intitulée : *Correspondance de M.-Q. de La Tour, suivie de documents nouveaux* (Charavay frères, 1885, grand in-8°, pl.). Depuis M. Elie Fleury, directeur du *Journal de Saint-Quentin*, a bien voulu me communiquer et m'autoriser à publier dans *l'Amateur d'autographes* (janvier 1904) l'original d'un autre testament, antérieur à celui dont M. Jacques Doucet avait retrouvé le brouillon, et dans lequel, comme dans le premier, l'artiste énumérait plus d'un portrait qui manque aujourd'hui à l'appel.

A défaut de ceux d'entre eux que le temps a épargnés et que le hasard peut seul faire émerger de l'ombre, la collection de Saint-Quentin a déjà fourni non seulement aux biographes de La Tour et aux psychologues en quête de sensations d'art un thème à peu près inépuisable, mais elle a fait l'objet de trois publications graphiques : *l'Œuvre du peintre Delatour* (*sic*), reproduit partiellement en photographie par M. Hendricks, photographe à Saint-Quentin, avec un texte de Ch. Desmaze (Saint-Quentin, Doloy, et Paris, E. Leroux, 1877, gr. in-4°, 30 pl.); *le Musée de Maurice-Quentin de La Tour à Saint-Quentin*, renfermant soixante-dix portraits gravés par M. Adolphe Lalauze, avec une préface de Paul Lacroix, et l'étude de M. Abel Patoux sur les dernières années du peintre (Saint-Quentin, 1883, gr. in-folio) ; *les Pastels de Maurice-Quentin de La Tour à Saint-Quentin*, par M. Henry Lapauze, préface par M. G. Larroumet, secrétaire perpétuel

de l'Académie des Beaux-Arts (Paris, Imp. nationale, J.-E. Bulloz, éditeur, *s. d.* [1899], gr. in-folio). Ce splendide album de quatre-vingt-sept planches exécutées en phototypie par la maison Berthaud est accompagné d'un texte comportant, outre la préface de G. Larroumet, une biographie divisée en cinq courts chapitres, le catalogue des portraits reproduits, diverses listes des portraits appartenant à d'autres musées et à des galeries particulières, des envois de La Tour aux Salons et des gravures exécutées d'après ses œuvres, une bibliographie, et, en appendices, les testaments du peintre et de son frère. Si les planches de cet album n'ont mérité que des louanges, la critique indépendante a dû formuler de nombreuses réserves sur les erreurs et les inadvertances du commentaire qui les accompagne.

Après un demi-siècle d'investigations et de recherches, toutes les obscurités de la biographie de La Tour devraient, semblerait-il, être définitivement élucidées. Il n'en est rien cependant, et sur bien des points le présent travail ne sera pas sensiblement plus nouveau que ses aînés. Les papiers du peintre ont été, selon toute apparence, en majeure partie dispersés ou détruits, et bien que leur disparition rende encore plus précieux le dossier publié en 1874 par Ch. Desmaze, le peu qu'il nous apprend nous montre quelle biographie il eût été possible d'écrire si le surplus en avait été épargné. On n'a retrouvé jusqu'ici aucune lettre de La Tour lui-même antérieure à 1750, et celles qui circulent dans le com-



Cliché Yvon.

LA TOUR PAR LUI-MÊME (1737).
(Collection Lorin.)

merce des autographes ou que conservent des dépôts publics n'ont guère trait qu'à ses fondations ou à l'irritation maladive dans laquelle le jetait le trop vif souci de la perfection. Ses débuts, avant son agrément par l'Académie royale (1737), ne nous sont connus que par des anecdotes suspectes ou des allégations sans preuves, mais les unes et les autres font si bien partie de son *curriculum vitæ* qu'on ne saurait les passer sous silence et que j'ai dû les répéter à l'exemple de mes devanciers. Heureux l'érudit qui pourrait leur substituer un jour des faits précis et des dates certaines !

La Tour n'a pas non plus, comme son élève Ducreux, comme Mme Vigée-Lebrun, comme le miniaturiste Hall, pris le soin de dresser la liste des portraits qu'il exécutait sans les dater ni les signer ; aussi leur nombre total et leur chronologie rigoureuse nous échapperont-ils toujours. Enfin il importe de faire deux parts, chaque fois qu'il est possible de les distinguer, entre les portraits définitifs et les « préparations », tantôt livrées bénévolement au modèle, tantôt, et le plus souvent, conservées par l'artiste. Il n'y a aucune exagération à évaluer à près de deux cents (dont cent vingt environ ont figuré aux Salons) les portraits nés ainsi sous les crayons de La Tour. Il ne pourrait, on le conçoit, être question de citer ici tous ceux qui ont laissé quelques traces, soit qu'ils m'aient été obligeamment signalés, soit qu'une gravure ou qu'une brochure contemporaine en atteste l'existence. Tant de difficultés et de lacunes ne doivent pas

cependant décourager de parler, une fois encore, d'un des artistes qui ont, au plus haut degré, incarné le génie de la race française et l'âme même de l'époque où ce génie a peut-être rayonné de son plus vif éclat.

II

Bien que le nom de La Tour soit inséparable aujourd'hui de celui de sa ville natale, dotée par lui d'établissements utiles et enrichie, par ses œuvres, d'un musée célèbre dans le monde entier, la famille dont il était un des derniers représentants était, en réalité, originaire de Laon : les recherches récentes de feu M. Georges Grandin et de M. Jules Hachet ne laissent subsister aucun doute sur ce point; il en résulte, en effet, que le grand-père du peintre, Jean de La Tour, né en 1639 à Laon, où il fut reçu maître maçon le 26 mai 1671, vint travailler, vers la même époque, à la reconstruction du gros clocher de la collégiale de Saint-Quentin, incendié en 1669 ; il mourut, au cours de ce travail, le 11 juillet 1674, sur la paroisse de Saint-Martin, laissant à sa femme, Marie Garbe, également Laonnoise, quatre fils et une fille ; l'un de ses fils, François de La Tour, fut le propre père du pastelliste, et Anne, sa sœur, eut de son mariage avec Philippe Bougier, chantre de la cathédrale de Sens, une fille dont la destinée devait se trouver un moment, pour son malheur, associée à celle de son jeune cousin.



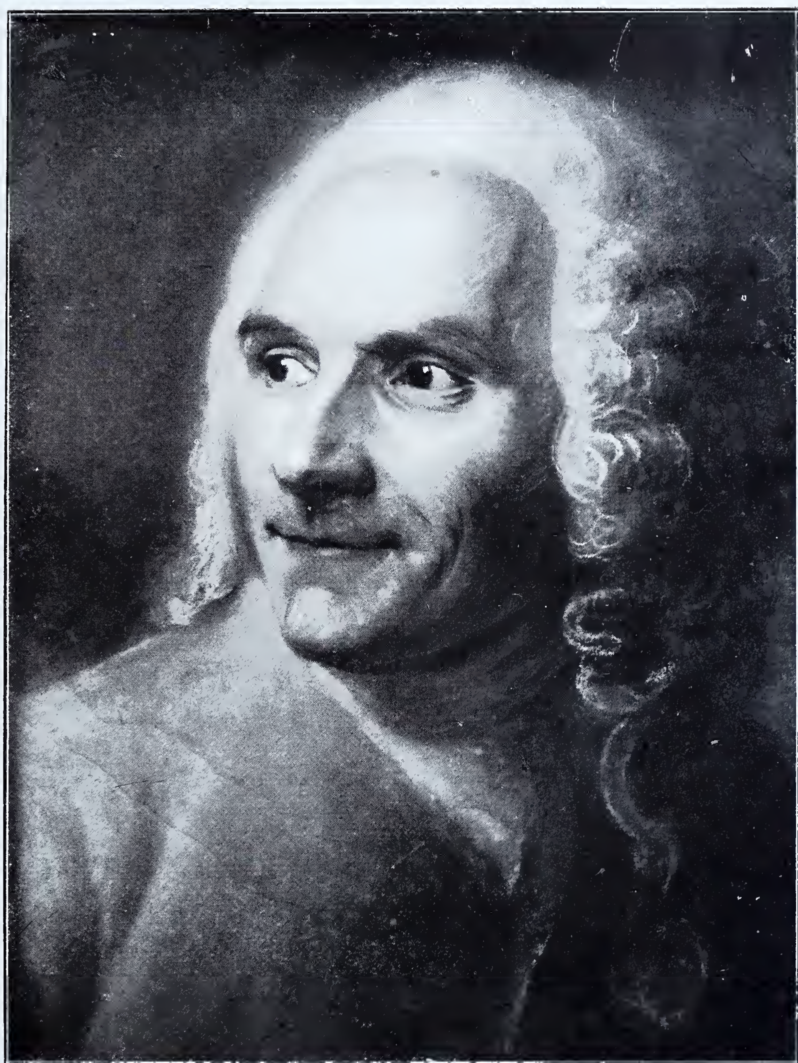
Mlle D'ANGEVILLE.
(Musée de Saint-Quentin.)

Né à Laon le 5 janvier 1670, François de La Tour était, au mois d'août 1694, trompette au régiment des carabiniers de Mgr le duc du Maine; M. Georges Grandin l'avait retrouvé, à cette date et en cette qualité, intentant — contrairement, semble-t-il, aux plus élémentaires principes de la hiérarchie — un procès à un sieur Georges Delizy d'Allemant, lieutenant au régiment de Robert Crézutier (?) et à Antoine Pioche, lieutenant au régiment de Picardie. Quelle était la cause de cette assignation insolite? On l'ignore, mais M. Grandin suppose qu'elle se rattachait à l'une de ces rixes, alors fréquentes, entre la troupe et les habitants de la capitale du Vermandois. Six ans plus tard, François de La Tour avait troqué le hoqueton contre un surplis, car il chantait, en qualité de musicien de la maîtrise, à cette même collégiale de Saint-Quentin, au pied de laquelle il avait dû jouer tout enfant. A ces fonctions, sans doute peu rémunératrices, il avait joint, paraît-il, celles d'ingénieur-géographe, dont le corps avait été créé en 1696 ; c'est du moins le titre que lui donne l'extrait baptistaire de son fils François (Archives anciennes du Ministère de la Guerre).

La date de son mariage avec Reine-Françoise Havard (et non Zanar, comme on l'a souvent imprimé d'après une mauvaise lecture) n'est pas connue, mais de cette union naquirent cinq fils et une fille. Les trois premiers nés seulement atteignirent l'âge d'homme et leur mère s'éteignit elle-même à Saint-Quentin, le 6 juillet 1723,

Deux ans plus tard, le 25 juin 1725, François de La Tour convolait avec Marie-Françoise Duliège, née en 1691, qui, après lui avoir donné deux autres fils, Jean-François, le futur légataire et exécuteur testamentaire du peintre, et Honoré-Adrien (1729-1760), resta veuve à son tour en 1731.

Troisième rejeton du premier lit, Maurice-Quentin de La Tour, né et baptisé sur la paroisse Saint-Jacques le 5 septembre 1704, montra, paraît-il, dès l'enfance des dispositions pour le dessin qui, selon la légende, inspirèrent à son père l'espoir de lui transmettre un jour son emploi ; mais les crayonnages du gamin sur ses livres de classe et les copies qu'il faisait en secret de quelques académies achetées de son argent de poche trahissaient une autre vocation qui, toujours suivant la légende, lui aurait valu maintes corrections. Ces sévices ne concordent guère, il faut le reconnaître, avec cette autre tradition recueillie, du vivant même de La Tour, par un compatriote et contemporain, Louis Hordret, auteur de l'*Histoire des droits anciens et des prérogatives et franchises de la ville de Saint-Quentin* (1781) : d'après lui, une vue perspective de la ville aurait été offerte par le jeune écolier à son principal, Nicolas Desjardins, en un jour de liesse universitaire. Quelle que soit la cause de sa fugue, Maurice-Quentin déserta un beau jour la maison paternelle et vint se présenter à Paris au graveur Nicolas-Henry Tardieu dont il avait lu l'adresse au bas d'une estampe et qui avait répondu à sa supplique, croyant avoir affaire à un



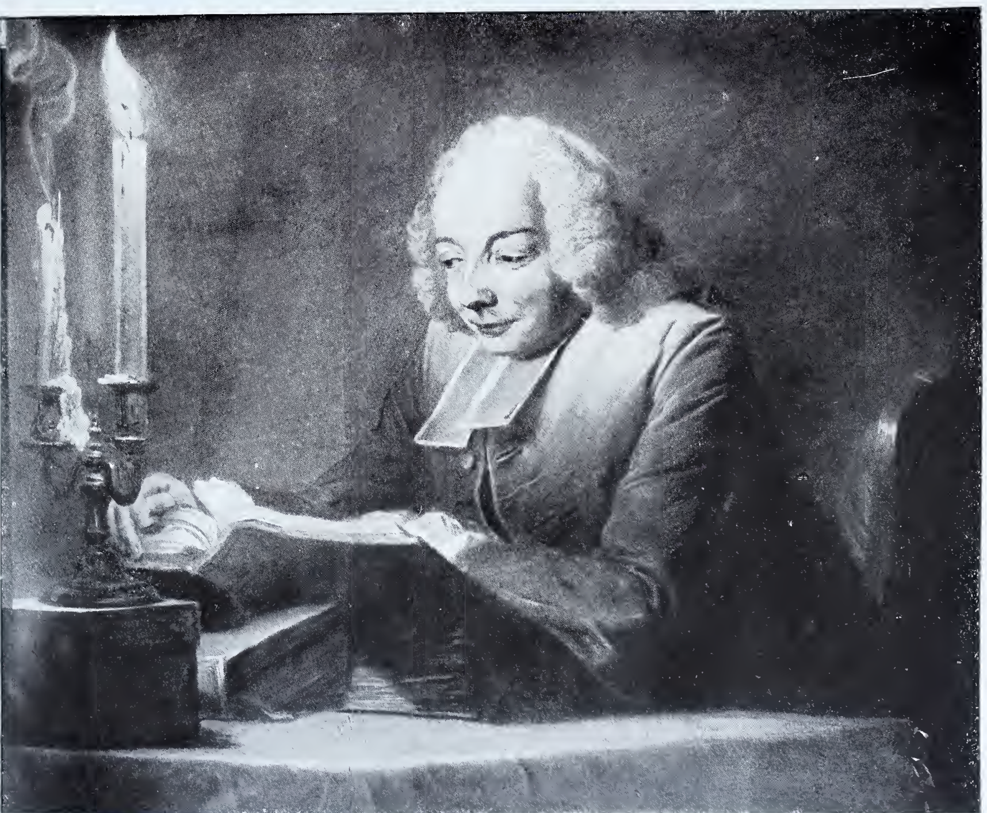
JEAN RESTOUT.
(Musée de Saint-Quentin.)

futur apprenti ; mais l'échappé de collège entendait être peintre et Tardieu ne put que le conduire chez un nommé Delaunay, tenant boutique de tableaux sur le quai de Gesvres, puis chez Vernansal qui tous deux ne voulurent point se charger de lui ; il trouva meilleur accueil auprès de l'un de ces artistes comme le XVIIIe siècle en a tant produits, dont le rôle fut de débrouiller des vocations encore mal déterminées et qui n'ont guère été payés de leurs peines que par un injuste oubli. Tel a été le cas de Jacques-Jean Spoëde, originaire, selon Gersaint, « à peu près des mêmes cantons » que Watteau dont il fut l'intermédiaire auprès de Sirois pour la vente de son premier tableau. Mariette l'a, suivant son habitude, pris de haut avec lui et le déclare « très médiocre » ; il est bien probable cependant que des sujets de nature morte de Spoëde courent aujourd'hui le monde sous des noms plus « marchands » que le sien. Spoëde appartenait à l'Académie de Saint-Luc dont il fut plus tard recteur, mais cette compagnie, plus ancienne que l'Académie royale, s'était vue supplantée par elle dans les faveurs du pouvoir ; elle ne formait point d'élèves en vue du prix de Rome et son enseignement ne menait point aux honneurs.

Dès que La Tour eut appris de Spoëde à tenir un crayon et un pinceau, il s'en revint au foyer paternel après avoir assisté, dit-on, à Reims au sacre du petit roi Louis XV (25 octobre 1722). Il avait alors dix-neuf ans à peine et sa cousine Germaine-Anne Bougier, plus âgée que lui de trois ans, originaire de La Fère, était venue

avec sa mère habiter Saint-Quentin où toutes deux subsistaient de l'humble métier de tricoteuses de bas. Entre cousin et cousine les relations sont volontiers fréquentes; celles-ci devinrent intimes et, le 15 août 1723, Anne Bougier accoucha clandestinement à Laon, où elle était revenue depuis huit mois, d'un enfant mort. Aux termes de l'édit de février 1566 le recel de la grossesse était assimilé à l'infanticide, mais le tribunal de la Prévôté foraine de Laon, devant lequel Anne Bougier fut dénoncée par quelque bonne âme, fit preuve d'indulgence en se contentant de l'admonester et de lui infliger trois livres d'amende applicables aux pauvres de l'hôpital de Laon. L'interrogatoire de la jeune fille, retrouvé par M. le président Combier au greffe du tribunal forain, ne laisse planer aucun doute sur le nom du coupable : « Quentin de La Tour, garçon de dix-neuf ans, peintre de son métier, demeurant à Saint-Quentin ». Anne Bougier épousa d'ailleurs, quelques années après, un artisan, J.-B. Bécasse, et revint habiter Saint-Quentin où elle mourut sur la paroisse Saint-Thomas, le 25 juillet 1740.

Cet esclandre est, à proprement parler, le seul fait positif qui se dégage des années obscures où La Tour cherchait sa voie et sur lesquelles ses contemporains en savaient encore moins que nous. Comme ils n'avaient point d'ailleurs nos scrupules en matière de vérité historique, ils se sont fort bien contentés des fables que le peintre, dans sa vieillesse, laissait ou même faisait circuler sur son compte. De ce nombre est la mésaven-



L'ABBÉ HUBER.

(Musée de Saint-Quentin.)

ture galante qui lui serait advenue à Cambrai où, sous prétexte d'un rendez-vous nocturne, une cruelle l'aurait exposé à la risée des passants en le tenant dans un panier suspendu à la poulie d'un toit. Par malheur, cette belle invention se retrouve dans divers fabliaux et notamment dans *le Lai d'Ignaurès*, et il est probable qu'elle ne se renouvela pas au détriment de La Tour.

Il est très douteux aussi que, durant le fastueux congrès de Cambrai ouvert en janvier 1724, il ait, lui tout jeune et parfaitement inconnu, trouvé près des diplomates étrangers et de leurs femmes un accueil tel que l'ambassadeur d'Espagne ait voulu avoir son portrait de sa main et que l'ambassadeur d'Angleterre lui ait, à l'issue du congrès, offert un logement dans son hôtel de Londres. Aucune relation, aucune chanson du temps ne fait allusion à ces faveurs qui, malgré le peu de place que l'artiste tenait dans la haute société d'alors, n'auraient point cependant passé inaperçues. Un seul fait est certain, et la preuve en est même toute récente : La Tour a bien réellement séjourné en Angleterre. Un chercheur, dont je rappelle de nouveau le nom, M. Jules Hachet a constaté la parfaite similitude d'une toile de Murillo entrée à la National Gallery en 1889 : Un jeune garçon buvant dans son verre (*A boy drinking*, n° 1286 du catalogue de 1896), et d'un pastel tout semblable du musée de Saint-Quentin où le rédacteur de l'ancien catalogue voulait voir le portrait de l'artiste dans sa jeunesse ! Resterait à déterminer à quelle collection appartenait vers 1725 le tableau

de Murillo, mais il y a dans le rapprochement ingénieux dû à M. Jules Hachet une présomption fort importante, et ce seul spécimen, actuellement connu, des tâtonnements de La Tour nous devient infiniment précieux.

De retour à Paris et se donnant — prétend-on — pour un peintre anglais, il bénéficia de la vogue que le séjour de Rosalba Carriera en France avait valu au pastel, en même temps que ce procédé délicat et expéditif épargnait à ses nerfs, de tout temps irritables, la fâcheuse odeur des huiles et des vernis. « Il s'afficha pour peintre de portraits, dit Mariette ; il les faisait au pastel, y mettait peu de temps, ne fatiguait point ses modèles; on les trouvait ressemblants, il n'était pas cher. La presse était grande ; il devint le peintre banal. » Le hasard fit qu'un de ces portraits tomba sous les yeux de Louis de Boulogne. Le vieux « premier peintre », frappé à la fois des qualités et des inexpériences du débutant, le fit venir et le chapitra vertement sur la nécessité absolue de refaire son éducation première. Qu'il l'ait adjuré, suivant Du Plaquet, sur un mode solennel : « Dessinez, jeune homme, dessinez longtemps », ou que, d'après Mlle Fel, il l'ait pris au collet et, le plaçant devant son œuvre, lui ait crié à tue-tête : « Regarde, malheureux, si tu es digne du don que t'a fait la nature; va-t'en dessiner si tu veux devenir un homme », le conseil porta ses fruits et La Tour ne l'oublia jamais.

Jusqu'à présent pas une date formelle, pas un nom propre, pas un témoignage irréfutable ne sont venus



Cliché Neurdein.

LOUIS XV.
(Musée du Louvre.

appuyer de leur autorité les faits que je résume d'après mes devanciers et qu'ils ont eux-mêmes demandés à des *on-dit* sans valeur certaine. Le plus ancien portrait gravé d'après La Tour est pourtant celui de l'écrivain français le plus célèbre à cette époque, de l'homme dont la renommée grandissante dépassait celles de J.-B. Rousseau et de Fontenelle, de Voltaire enfin. Comment le peintre, encore à peine connu, et le modèle illustre furent-ils mis en rapport? La correspondance du second n'a pas, à ce point de vue, favorisé la solution du problème, et la date précise à laquelle ce portrait a été exécuté ne nous est pas connue ; mais il la faut chercher entre le séjour de Voltaire en Angleterre (1726-1729) et celui qu'il fit auprès de Rouen durant l'impression de l'*Histoire de Charles XII* (mars-juillet 1731). Tout au moins la planche de Langlois d'après l'original (aujourd'hui inconnu) porte la date de 1731, tandis que d'autres le reportent à 1736, chiffre absolument inacceptable puisque Voltaire était depuis le mois d'août 1734 à Cirey et qu'il résida en Lorraine jusqu'en 1749. Dans un de ses nombreux billets à l'abbé Moussinot, son factotum parisien, il est précisément question (12 avril 1736) de cet original qu'il s'agissait d'expédier à Cirey, bien empaqueté et bien encadré, non sans en avoir « tiré » deux copies que Voltaire priait La Tour de retoucher et une miniature destinée à être montée en bague. La eollection Jahan-Marcille possède une « prépa ration » (gravée par Jules de Goncourt), singulièrement précieuse par le nom qu'elle évoque, par le talent qu'elle

trahit et par la constatation du procédé dont usa La Tour tant qu'il put tenir un crayon. Entre le Voltaire de Largillière, rayonnant de jeunesse et de grâce, et le valétudinaire précoce aux pommettes saillantes, au menton volontaire, à la bouche sarcastique, un seul trait est commun : l'éclat extraordinaire des yeux.

Un autre portrait qui ne nous est également connu que par une gravure de Lépicié, datée de 1734, est celui de Charles de Roddes de La Morlière : ce personnage excentrique voulut se faire peindre en costume oriental pour commémorer un séjour de plusieurs années à Constantinople, lors de l'ambassade de M. d'Andrezel; il en avait gardé, paraît-il, le plus agréable souvenir et sa face réjouie suffirait à nous dire à qui nous avons affaire alors même qu'il ne s'appuierait pas sur ses livres favoris : l'*Alcoran*, *Pétrone* et *le Cuisinier français*. Après avoir mis à contribution les crayons de La Tour, il demanda le même office aux pinceaux d'Aved. M. Ch. Cournault, descendant de celui-ci, possédait un profil de La Morlière que M. F. Boppe, auteur d'un intéressant article sur *la Mode des portraits turcs au* XVIIIe *siècle* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1902, t. II, p. 211-216), a rapproché de la planche de Lépicié. Fils d'un M. de Roddes qui s'était, suivant Saint-Simon, ruiné et avait ruiné les autres à la recherche de mines introuvables, La Morlière (qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur d'*Angola*) « passa une partie de sa vie dans les plaisirs, quoiqu'il eût peu de bien », dit une note de Joly père sur l'épreuve



Cliché Neurdein.

MARIE LECZINSKA, REINE DE FRANCE.
(Musée du Louvre.)

du Cabinet des estampes, et il ajoute : « Connu de M. le garde des sceaux (Germain-Louis de Chauvelin), alors propriétaire du château de Grosbois, il y a fait fonction de capitaine du château sans y avoir aucun titre. »

III

Dès ses débuts véritables, les clients ne manquaient pas, on le voit, à La Tour, mais son nom demeurait ignoré du public, faute de n'avoir point encore obtenu la consécration sans laquelle il ne pouvait parvenir jusqu'à lui. Elle ne lui fut pas longtemps refusée : le 25 mai 1737, il se présentait aux suffrages de l'Académie royale de peinture et sculpture qui l'admettait en qualité d'agréé, et, le 1er juin, il lui était enjoint d'avoir à exécuter les portraits de Restout et de François Lemoyne. Le premier de ces portraits subsiste encore aujourd'hui et il en sera plusieurs fois question par la suite; la mort tragique de Lemoyne, survenue le 4 du même mois, obligea l'Académie de demander à La Tour le portrait de J.-B. Van Loo qui ne fut jamais, semble-t-il commencé et, le 31 octobre 1750, elle accepta, en son lieu et place, celui de Dumont le Romain (musée du Louvre).

Dans cette même séance du 25 mai 1737 une grande nouvelle avait été annoncée aux membres de l'Académie royale : M. Orry de Vignory, contrôleur général des finances et directeur des Bâtiments du Roi, l'avait invitée

à ouvrir pour le 25 août, jour de la Saint-Louis, l'exposition annuelle à laquelle l'obligeaient ses anciens règlements et qui n'avait pas eu lieu depuis 1704. La Tour n'eut garde de ne point user de la prérogative que lui conférait son titre, et ses deux envois, le portrait de *Mme Boucher*, femme du peintre, et *l'Auteur qui rit*, bien que placés, suivant l'ordre des préséances, sur la face droite de l'escalier et non dans le salon même, firent l'admiration de tous les visiteurs. De ces deux portraits le premier, celui de Mme Boucher, était, en 1874, selon Desmaze, à Bordeaux, chez Mme Fozembas; le second est sans doute celui qui appartient aux descendants de Jacques Neilson, l'entrepreneur des teintures de la manufacture royale des Gobelins, à qui La Tour le donna en 1770; il en existe plusieurs répétitions et diverses gravures; l'une de celles-ci, exécutée en Angleterre, a reçu des additions grivoises qui ne sont point du fait du peintre.

Une faveur croissante et qui ne devait plus de longtemps se démentir accueillait au Salon de 1738 les nouveaux envois de La Tour: le fameux portrait de *Restout* dessinant sur un portefeuille; *Mme de **** (*Rouillé de l'Étang*) « habillée avec un mantelet polonais, réfléchissant, un livre à la main »; *Mlle de La Boissière* ayant les mains dans un manchon, appuyée à une fenêtre; *Mme Restout* « en coiffure » (qu'une note de Mariette qualifie d' « excellent morceau »); enfin *M. Mansard*, architecte (Jacques Hardouin Mansart de Lévy, comte de Sagonne), dont la présence nous est révélée par la liste raisonnée du *Mercure*. Un seul de ces



Cliché Neurdein.

LOUIS, DAUPHIN DE FRANCE, ENFANT.
(Musée du Louvre)

portraits, celui de Mme Rouillé de l'Étang, a reparu à la vente de la marquise Du Plessis-Bellière (1897) avant d'entrer dans la galerie de M. Sigismond Bardach : appuyée sur une table chargée de livres, les cheveux poudrés avivant l'éclat des yeux, le mantelet de velours rouge fourré faisant ressortir la blancheur des bras nus jusqu'aux coudes, émergeant d'un flot de dentelles, Mme Rouillé jette sur le spectateur un regard distrait et poursuit sa rêverie. Mlle Solare de la Boissière (dont l'original existe, dit-on, encore au château de Glisolles [Eure]) a été gravée par Petit et l'estampe n'en est point rare ; c'est le seul portrait de La Tour dont il soit question dans l'unique compte rendu de ce Salon qui nous soit connu : la *Lettre à Mme la marquise de S. P. R.* par le chevalier de Neufville-Brunaubois Montador, et c'est au même critique qu'il nous faut recourir pour avoir quelque idée de deux des trois envois du Salon de 1739 : *M. de Fonspertuis*, conseiller au Parlement ; le *Frère Fiacre*, *quêteur des Pénitents de Nazareth* ; le troisième, *M. Dupouch*, appuyé sur un fauteuil, est ce peintre complètement ignoré qui passe pour avoir éclairé la vocation naissante de La Tour et dont le portrait appartient aujourd'hui au musée de Saint-Quentin.

Ni le portrait de *Bachaumont*, ni celui de Mme *Duret* dans une bordure ovale (Salon de 1740) ne se retrouvent aujourd'hui, tandis que, suivant une annotation de Mariette, celui de *M. de ****, *vu jusqu'aux genouils et prenant du tabac* représenterait M. Perrinet de

Faugnes, fermier général ; pastel un peu dur d'exécution, mais d'une grande allure, qui orne aujourd'hui la galerie de M. Jacques Doucet.

Au Salon de 1741, La Tour tente un nouvel et glorieux effort en donnant à un simple portrait, par ses dimensions et par les accessoires qui l'entourent, l'importance d'un « tableau » : c'est comme tel que l'inscrit le rédacteur du livret. Il s'agit, il est vrai, du propre fils de Samuel Bernard, de *Gabriel Bernard de Rieux*, président de la seconde chambre des Enquêtes du Parlement de Paris, représenté en simarre noire et en robe rouge, assis sur un fauteuil de velours cramoisi, adossé à un paravent et ayant à sa droite une table couverte de velours bleu à franges de crépine d'or ; de plus, et comme s'il ne suffisait pas à La Tour d'avoir vaincu toutes ces difficultés accumulées à plaisir, les frisures de la perruque, les dentelles du rabat et des manchettes, le luisant de la tabatière, l'ébouriffement des barbes de la plume chargée d'encre font dire à un critique que l'artiste « a le secret de toutes les manufactures ». Il n'est pas jusqu'au cadre et à sa glace qui n'excitent l'admiration des badauds quand ils savent que l'un et l'autre ont coûté cinquante louis ; aussi la foule se rue-t-elle devant ce portrait et néglige un peu le buste d'un *nègre rattachant le bouton de sa chemise* dont, seuls, les connaisseurs font cas.

Même succès encore l'année suivante, où les envois de La Tour partagent la vogue du grand et beau portrait



Cliché Heirieis.

LE DUC DE VILLARS.
(Musée d'Aix.)

peint par Aved d'après Saïd-Pacha, ambassadeur de la Sublime Porte près de la Cour de France. Les poètereaux du temps célèbrent tour à tour le grave musulman qui a transgressé ainsi la loi de Mahomet, ou la grâce de Mme la présidente *de Rieux* « en habit de bal » tenant un masque, et de Mlle *Sallé*, « habillée comme elle est chez elle »; la magie d'exécution qui fait que l'on croit avoir sous les yeux non l'effigie, mais la personne même de l'abbé (*Huber*) « assis sur le bras d'un fauteuil, lisant à la lumière un in-folio », *Dumont le Romain* pinçant de la guitare, ou l'auteur, en buste, ayant le bord de son chapeau rabattu. Le portrait de la présidente de Rieux serait aussi, d'après M. Louis Régnier, au château de Glisolles; Mlle Sallé a présentement trouvé chez M. le baron Vitta une demeure digne d'elle; l'abbé Huber est la perle et la gloire du musée de Saint-Quentin. Qui nous dira où sont aujourd'hui Dumont le Romain et le peintre « au chapeau bordé », gravé en 1772 par Georges-Frédéric Schmidt?

Au Salon de 1743, La Tour inaugure la série des portraits officiels qui vont constituer désormais une partie de ses envois par le pastel du *duc de Villars*, gouverneur général de la Provence, que la ville d'Aix a reçu des mains de ses héritiers et qu'elle entoure de soins intelligents; l'œuvre en est digne, car elle a gardé toute sa fleur; rarement La Tour a sinon atteint, du moins dépassé une telle virtuosité. Le surplus de sa contribution à cette date comporte le portrait du

peintre *Charles Parrocel* et celui du sculpteur *René Frémin*, « très beau, peint jusqu'aux genouils, fait en sept jours », dit une note de Mariette, complétant et rectifiant aussi le livret qui, sous le numéro 105, annonce un portrait de *Mlle de Beaupré*, en réalité non exposé, toujours selon Mariette.

Le portrait de Ch. Parrocel est aujourd'hui au musée de Saint-Quentin ; celui de René Frémin a été cédé par sa petite-fille au musée du Louvre en 1853, mais les Goncourt ont contesté avec raison qu'il y eût la moindre analogie entre l'effigie authentique de René Frémin et le n° 75 du musée de Saint-Quentin, longtemps considéré comme la « préparation » de l'œuvre définitive.

A deux ans d'intervalle (il n'y eut pas de Salon en 1744), La Tour rentre en lice avec les portraits du *Roi*, du *Dauphin*, de *Philibert Orry, comte de Vignory*, de *M. Duval de l'Épinoy* « et plusieurs autres morceaux sous le même numéro » que Mariette n'a pas jugés dignes de son attention, car il est muet sur leur compte. Les trois premiers de ces portraits sont plus tard entrés au Louvre ; celui de M. Orry n'a été que tout récemment identifié (*Gazette des Beaux-arts*, 1er avril 1904) par l'auteur de ce livre, qui, dans le même article, a exposé pour quels motifs il proposait de dénommer de façon positive le numéro 167 du livret de 1745 : *M. *** ami de l'auteur, aussi en grand*. Signalé par une note d'Antoine Duchesne qu'avait recueillie M. Jules Guiffrey comme « le triomphe de la peinture au pastel » et par une autre note de Mariette

le qualifiant de « roy des pastels de La Tour », ce portrait, devenu introuvable et invisible depuis lors, a été récemment acquis par M. Jacques Doucet, et c'est à sa bienveillance que nous devons de pouvoir le reproduire ici.

A l'issue du Salon de 1746, l'Académie royale conférait enfin à La Tour, sur le vu de son fameux portrait de Restout, promis depuis 1737, le titre d'académicien, et le public ratifiait cette distinction tardive par l'approbation qu'il donnait à ses quatre envois dont deux seulement nous sont connus : *Restout*, aujourd'hui dévasté par les innombrables retouches que La Tour lui a fait subir (musée du Louvre), et *Paris de Montmartel*, supérieurement gravé par L.-J. Cathelin en 1775, mais, d'après la légende même de la planche, avec la collaboration de Charles-Nicolas Cochin qui en avait « dessiné et conduit l'habillement et le fond », tandis que le buste seul (musée de Saint-Quentin) serait l'œuvre du peintre.

Le *Mercure de France* et la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc.*, de l'abbé Le Blanc (1747, in-12) énumèrent, dans l'ordre même ou étaient placés les onze tableaux de La Tour englobés par le livret sous un même numéro et non désignés : la *Comtesse de Lowendahl*, le *Maréchal de Saxe*, le *Duc d'York* « aujourd'hui cardinal », *Mme de Montmartel*, le *Comte de Clermont*, *Le Moyne*, sculpteur, *M. Binet*, *l'Abbé Le Blanc*, *Gabriel*, premier architecte du roi, *Cupis* et *Mondonville*, plus, suivant une note de Mariette, *Mme Drevet*, femme du graveur. Or, de ces douze pastels, deux seulement nous sont

parvenus ; encore à l'original de l'*Abbé Le Blanc* (musée de Saint-Quentin) aurait été, dit-on, substituée une copie moderne, et celui de Mondonville vient de faire retour à ce même musée après être resté, durant un demi-siècle, dans une collection qui le détenait à titre « provisoire ».

La page du livret de 1748 où sont consignés les envois de La Tour commençait, disent les Goncourt, comme une page de l'*Almanach royal* : *le Roi, la Reine, le Dauphin*, suivis du *Prince Édouard*, du *Maréchal de Belle-Isle*, du *Maréchal de Saxe*, du *Baron de Lowendahl*, du *Comte de Sassenage*, de *MM. de Savalette de Buchelay père et fils*, de *Moncrif* et de *Duclos*, de l'Académie française, de *Dumont le Romain* et de deux dames restées anonymes. Cette fois encore le Louvre a recueilli les portraits du Roi et de la Reine, du Dauphin, du maréchal de Saxe, mais nous ne savons sur le compte de la plupart des autres que le peu qu'en dit la critique : c'en est assez cependant pour comprendre qu'à cette date le peintre était désormais classé par ses contemporains au rang où l'a maintenu la postérité.

IV

En 1750 tout souriait à La Tour : l'opinion publique ne lui avait pas encore suscité de rival et l'Académie royale, qui lui conféra, l'année suivante, le grade de conseiller, un peu inquiète de la vogue prise, grâce à lui, par le pastel, entr'ouvrait difficilement ses portes à ses émules. Un seul avait réussi à forcer la consigne : Jean-Baptiste Perronneau dont la critique avait, à chaque Salon depuis 1746, signalé les progrès. La Tour prit-il réellement ombrage de cette faveur croissante ? Nous n'avons d'autre garant de l'anecdote que Diderot, et la page du *Salon de 1767* où il l'a contée est postérieure de dix-sept ans à l'événement, s'il s'est vraiment produit. Toujours est-il qu'au Salon de 1750 Perronneau exposait un portrait de La Tour, daté du mois de janvier de la même année et que, par une dérogation aux règlements, cet envoi d'un simple agréé figurait à côté d'un autre portrait de La Tour, peint par lui-même. La comparaison fut-elle écrasante pour le débutant ? La tradition le dit, mais le bon sens et les textes mêmes protestent contre elle. D'abord, ce pastel de Perronneau nous est parvenu, grâce à La Tour lui-même et à son frère ; celui-ci a soin dans son testament de spécifier qu'il s'agit bien de l'original « et non d'une copie qui en avait été faite » ;

donc le peintre l'avait acquis de ses deniers ou reçu en don et, dans l'un ou l'autre cas, il n'y a rien qui indique de part et d'autre une hostilité déclarée. De plus, un pamphlétaire du temps, François Génard, dans son *École de l'homme* (1752), reproche à La Tour (*Toural*) de s'être peint alors qu'il était de bonne humeur et qu'il avait les yeux brillants et le teint clair, tandis qu'il s'était montré à son rival « le visage terni, la vue chargée d'un cruel mal de tête, bouffi, méconnaissable ». Or le portrait de Perronneau ne trahit en rien ces dispositions morbides. La Tour, en perruque à catogan, en « surtout » noir, en gilet de brocart rose galonné d'or, la main passée dans un jabot de dentelle, sourit de son plus fin sourire au spectateur : ce sourire, ce geste, cette perruque, je les retrouve dans l'admirable portrait du musée d'Amiens découvert, en 1866, par Léon Lagrange aux environs de Sens et au bas duquel l'abbé Savary, curé de Sainte-Colombe, avait écrit ce verset des Psaumes dont l'application semblait topique dans la circonstance : *Super omnes docentes se intellexit.* Le débat serait tranché par le rapprochement de ces deux effigies dont un « surtout » de velours bleu, dans le pastel d'Amiens, constitue la seule différence notable, si Diderot n'avait pas allégué que Perronneau avait représenté La Tour « le devant du chapeau rabattu, la moitié du visage dans la demi-teinte et le reste du corps éclairé », c'est-à-dire tel que La Tour s'était peint lui-même en 1742 et que Schmidt l'avait gravé en 1751. Que conclure ? Diderot a dû faire



Cliché Neurdein.

LOUIS, DAUPHIN DE FRANCE.
(Musée du Louvre.)

quelque confusion, et les allusions de Génard, si elles étaient vraiment justifiées, porteraient sur un essai, aujourd'hui inconnu, auquel Perronneau aurait promptement substitué « le très beau et très fin portrait qui, au jugement des Goncourt, tient vaillamment sa place au musée de Saint-Quentin ».

Peut-être objectera-t-on que cette simple ligne du livret de 1750 : « Plusieurs pastels sous le même numéro » et le silence gardé par l'auteur de l'unique critique de ce Salon comme par Mariette, ne constituent guère une présomption en faveur de l'importance de cet envoi, mais en 1747 et en 1751 le guide officiel n'était pas plus explicite et, sans Mariette, nous ne saurions pas qu'à la seconde de ces dates La Tour avait exposé *M. et Mme de La Reynière*; *M. Baillon*, horloger du Roi; *M. Garnier* [d'Isle], contrôleur des Bâtiments ; *M. Roettiers*, graveur général des monnaies de France; *Mlle Sylvia*, de la Comédie-Italienne, « tous très beaux », ajoute de sa fine écriture le plus difficile des connaisseurs de son temps. Les deux premiers sont dans la galerie de M. Jacques Doucet; les autres ont depuis longtemps disparu, ou courent le monde sous des noms d'emprunt

La part prise par La Tour au Salon de 1753 est demeurée célèbre par le nombre de ses envois, par les noms de quelques-uns de ses modèles et par le changement de procédé qu'accusent la plupart de ces pastels : à la touche moelleuse et caressée du *Président de Rieux* ou de *Paris de Montmartel* succède une exécution brutale et heurtée,

plus soucieuse de vérité que de charme. Dans les dix-huit portraits alignés sur les murs du Louvre, le public va tout d'abord à celui de l'homme dont le nom est dans toutes les bouches : à Jean-Jacques Rousseau, « citoyen de Genève », mais sa curiosité n'est pas moins vive devant une sorte de délégation de l'Académie française, composée de *MM. Duclos*, *Nivelle de La Chaussée*, *d'Alembert*; devant le *Marquis de Montalembert*, mestre de camp de cavalerie, associé libre de l'Académie des sciences, et l'*Abbé Nollet*, de la même Académie; devant le *Marquis de Voyer d'Argenson*, lieutenant général, inspecteur général de la cavalerie, *M. de Silvestre*, premier peintre du roi de Pologne, et *M. Watelet*, receveur général des finances, qui représentent à des degrés divers l'Académie royale de peinture et de sculpture; devant *M. de Bachaumont* qui eût été digne d'en faire partie; devant *M*me *Marguerite Lecomte* tenant un papier de musique, *M*lle *Gabriel* (sans doute fille de l'architecte), *M*me *de Geli*, dont l'attitude n'est pas spécifiée, *M*me *de Mondonville*, appuyée sur un clavecin, *M*me *Huet* avec un petit chien, *M*lle *Ferrand* méditant sur Newton, enfin devant *Manelli* jouant le rôle de l'*Impresario* dans l'opéra du *Maître de musique*.

On sait, par les *Confessions* mêmes de Rousseau, pour quelles raisons il consentit à poser devant La Tour. Le premier de ces portraits fut exécuté pendant le séjour du philosophe à Montmorency et d'abord destiné à Mme d'Épinay, mais la brouille de Jean-Jacques avec sa bienfaitrice le lui fit reprendre, et il l'offrit en 1760 au maréchal



Cliché Neurdein.

MARIE-JOSÈPHE DE SAXE, DAUPHINE DE FRANCE.
(Musée du Louvre.)

de Luxembourg. Une répétition en fut peinte lorsque Jean-Jacques s'était réfugié en Suisse, et c'est de Motiers qu'il écrivit à l'auteur la lettre célèbre où il déclarait que le peintre lui en avait « en quelque façon rendu l'original respectable ». Le premier de ces portraits proposé, paraît-il, à la Ville avant le 4 septembre 1870, pour le musée projeté à l'hôtel Carnavalet, aurait été, faute de paiement, repris par le vendeur, et M. Élie Fleury dit l'avoir vu, il y a quelques années, dans le cabinet du directeur de l'École Gutenberg à Paris ; le second, provenant de Coindet, appartient aujourd'hui au musée Rath de Genève. La gravure a reproduit à satiété ce portrait, qui avait eu la faveur insigne de plaire au modèle et qu'il oppose, dans les divagations intitulées : *Rousseau juge de Jean-Jacques*, à ceux de Ramsay et de Ficquet inspirés et dirigés, selon lui, par ses prétendus ennemis. Au Salon de 1753, le cadre du portrait de La Tour était orné de ce distique dû à Marmontel et dont le premier vers ne semble là que pour la rime :

A ces traits par le zèle et l'amitié tracés,
Sages, arrêtez-vous ; gens du monde, passez.

Aussi Grimm propose-t-il, dans sa *Correspondance littéraire*, de ne laisser que le second dont Diderot, onze ans plus tard, a également loué la concision (*Essai sur la peinture*), tout en reprochant à La Tour de n'avoir fait qu'une belle chose au lieu d'un chef-d'œuvre qu'il en pouvait faire. « J'y cherche, ajoute-t-il, le censeur des lettres, le Caton ou le Brutus de notre âge. Je m'attendais à voir Épic-

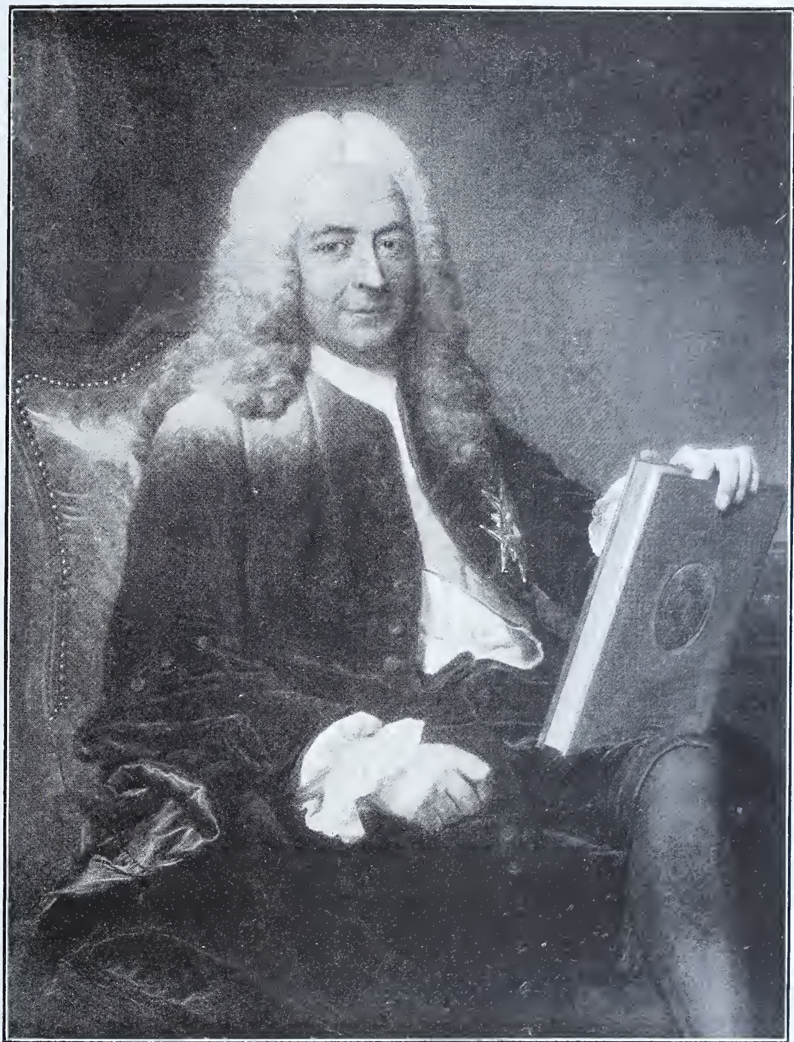
tête en habit négligé, en perruque ébouriffée, effrayant par son air sévère les littérateurs, les grands et les gens du monde, et je n'y vois que l'auteur du *Devin du village* bien habillé, bien peigné, bien poudré et ridiculement assis sur une chaise de paille, et il faut convenir que le vers de M. Marmontel dit très bien ce qu'est M. Rousseau, et ce qu'on devrait trouver et ce qu'on cherche en vain dans le tableau de M. de La Tour. »

Cette chaise de paille, dont on aperçoit les extrémités au-dessus des épaules du modèle, aurait été, suivant Fréron, l'objet d'une discussion entre l'artiste et l'austère Genevois : « Un banc, une pierre ou même la terre, voilà le siège que notre philosophe demandait. » En pareille circonstance, Fréron, qui d'ailleurs n'était pas sûr de n'avoir pas pris au pied de la lettre une plaisanterie, est peut-être suspect, mais le propos n'en demeure pas moins vraisemblable.

Le portrait de d'Alembert, en l'honneur de qui Marmontel avait rimé un nouveau distique:

A ce front riant dirait-on
Que c'est là Tacite ou Newton ?

a pour une fois mis d'accord Grimm et Fréron, puisqu'ils proclament tous deux, l'un qu'il est « surprenant » et l'autre qu'il est « étonnant pour la ressemblance ». L'original a été identifié en 1896 par feu M. Armand Gasté qui a établi comment des mains de Condorcet, exécuteur testamentaire de d'Alembert, il est passé à celles de M. Danjon, professeur à la Faculté de droit de Caen. La préparation



PH. ORRY, COMTE DE VIGNORY.
(Musée du Louvre.)

en est parvenue au musée de Saint-Quentin et les Goncourt l'ont à bon droit qualifiée d' « admirable ». La plupart des autres portraits du Salon de 1753, comme ceux des années précédentes, manquent à l'appel. Cependant on sait que celui de Watelet a passé dans une vente anonyme de M. Walferdin (1860), que ceux de Silvestre, de Duclos, de Manelli, appartiennent au musée de Saint-Quentin, que celui de l'abbé Nollet avait été acquis par la princesse Mathilde et que celui de Mme de Mondonville brille dans la collection Jahan-Marcille. Les partages de famille, les révolutions politiques, les destructions le plus souvent fortuites, mais inévitables, sont responsables de la disparition momentanée ou définitive des autres.

V

D'après le précieux *Inventaire des tableaux commandés ou achetés par la Direction des Bâtiments du Roi* (1709-1792), dressé par M. Fernand Engerand (E. Leroux, 1901, in-8°), les rapports de l'artiste avec cette administration remontaient à l'année 1744. A cette date, le Roi lui avait « ordonné » les portraits du duc d'Ayen, du comte de Sassenage et du chevalier de Montaigne au prix de 1 500 livres l'un, dont le « parfait paiement » ne fut réglé qu'en 1750. De 1744 à 1762, La Tour est porté sur les mêmes états pour huit autres portraits, soit : deux du Roi, deux de la Reine, trois du Dauphin, un de feu

Mme la Dauphine (l'infante d'Espagne), estimés ensemble 12000 livres. De plus, en 1749, il peignit au prix de 2400 livres le portrait de la seconde Dauphine (Marie-Josèphe de Saxe) tenant un papier de musique (musée de Dresde). En 1762, il reçoit la commande d'un portrait du duc de Berry (le futur Louis XVI), et l'inventaire de Du Rameau (1784) signale à l'hôtel de la surintendance à Versailles un pastel du comte de Provence, duquel il faut rapprocher ceux du comte et de la comtesse d'Artois que Jal a signalés dans les appendices du *Dictionnaire critique* comme existant à Vernon (Eure) en 1872.

L'*Inventaire* de M. Engerand est muet sur les origines et les vicissitudes d'une vaste composition possédée par le musée de Saint-Quentin et qui représente — ou plutôt qui devait représenter — la Dauphine Marie-Josèphe faisant l'éducation du duc de Bourgogne. La mort prématurée du petit prince et peut-être aussi les caprices habituels de La Tour furent sans doute cause que le projet en resta là, et il ne faut pas accepter sans réserve la tradition locale d'après laquelle le tableau définitif aurait été lacéré en 1793 à l'hôtel de ville de Saint-Quentin.

Une anecdote recueillie par Mariette tendrait à prouver que La Tour fut à l'égard de la Dauphine aussi fantasque qu'avec ses autres modèles et c'est probablement pour racheter ses torts qu'il lui fit « une galanterie » à laquelle la princesse répliqua par l'envoi d'une tabatière d'or décorée de six sujets peints d'après Teniers, estimée mille écus par son possesseur qui, en

1783, la voulait léguer à son exécuteur testamentaire.

Avec le Dauphin, il ne s'était guère d'ailleurs montré plus gracieux : tantôt il le rabrouait sur sa facilité à se laisser duper par des fripons; tantôt il mettait sous ses yeux, comme une leçon, les deux *Dissertations* de l'abbé Coyer *sur le vieux mot de* patrie *et sur la nature du peuple* (1755); tantôt enfin, au témoignage de Mlle Fel, il ne se gênait point pour lui dire que ses enfants étaient mal élevés.

M. Engerand n'a pas non plus trouvé trace des portraits de Mesdames qui furent tout au moins commencés, puisqu'en 1740, Mme Adélaïde fait demander à l'artiste, par l'intermédiaire du duc d'Aumont (*Reliquaire*, p. 11), la permission de garder le sien pendant quelques jours en promettant d'en avoir grand soin et qu'en 1768 La Tour voulait léguer au marquis de Marigny « les quatre têtes de Mesdames », auxquelles, vingt ans plus tard, l'*Éloge* de l'abbé Du Plaquet fait encore allusion.

Tandis qu'il bataille avec la Direction des Bâtiments pour le règlement de ses portraits dont il a fixé le prix à trois mille livres et dont il obtient à grand'peine deux mille, il refuse le cordon de Saint-Michel qui lui eût conféré la noblesse, et, chose plus honorable encore de la part d'un homme si âpre au gain, lorsqu'une pension de mille livres vient à vaquer, il la réclame non pour lui, mais pour son ami Ch. Parrocel et pour son maître Restout. Il ne fut lui-même gratifié d'un semblable brevet qu'en 1752. C'est encore à lui, selon la légende, que le

Maréchal de Saxe dut d'obtenir une dotation de deux cent mille livres sur les États d'Artois.

Deux des maîtresses du Roi eurent tour à tour l'honneur de poser devant lui. « L'on peint actuellement Mme de Mailly, écrit le duc de Luynes, le 23 décembre 1739 ; c'est un nommé La Tour. Mme de Mailly disait ce matin que c'est le seizième peintre qui a fait son portrait ; » mais celui de La Tour, s'il a été terminé, ne nous est connu que par cette mention même, tandis que la mise en train et l'exécution du grand portrait de Mme de Pompadour furent dans la vie du peintre comme dans celle de son modèle des événements dont ils durent garder l'un et l'autre un souvenir assez amer.

Il paraît résulter d'un passage d'une lettre de la marquise à son frère, alors en Italie, qu'en 1750 de premières ouvertures avaient été faites à l'artiste et qu'il les avait repoussées. Cette phrase : « Il n'y a plus de ressource auprès de La Tour ; sa folie augmente tous les jours », lui fut sans doute suggérée par l'insolente réponse qu'il aurait faite à son envoyé : « Dites à Madame que je ne vais pas peindre en ville. » Toutefois, au retour de Marigny, un rapprochement s'opéra, et La Tour jeta sur le papier au moins deux préparations.

Le 26 février 1752, le marquis de Marigny lui demande à quel moment il compte mettre sur le chevalet la composition définitive dont il a fait les études. La réponse du peintre ne nous est pas parvenue. Au mois de juillet suivant, il semble bien qu'il y ait eu un commence-

ment d'exécution, mais l'artiste se dit en proie à un « abattement, à un anéantissement qui lui font craindre la fièvre » et il veut essayer « si l'air lui fera du bien »; le même jour, dans une autre lettre (inconnue) à l'architecte Gabriel, il donne, paraît-il, à entendre que Marigny était la « cause innocente » des accidents arrivés aux deux portraits de sa sœur. Sur le vu de cette lettre, Marigny lui écrit *ab irato* de Compiègne, le 24 juillet, et le met en demeure de tenir ses engagements envers la marquise « à qui il doit de la reconnaissance » et envers son frère à qui il doit plus d'amitié. La favorite elle-même lui annonce de Choisy qu'elle est « à peu près dans le même embonpoint où il l'a vue à la Muette » et croit qu'il serait à propos de profiter du moment pour finir ce qu'il a si bien commencé. « S'il peut venir demain, elle sera libre et avec si peu de monde qu'il voudra »; et elle termine ainsi : « Vous connaissez, monsieur, le cas que je fais de vous et de vos admirables talents. »

Vaincu par tant d'insistances, La Tour cède et se rend à Versailles. C'est durant ce laborieux enfantement que lui échappent, selon toute vraisemblance, quelques-unes des saillies et des inconvenances recueillies par les anecdotiers du temps; qu'il se débarrasse de sa perruque, de ses jarretières et de son habit pour être plus à l'aise, interrompt la séance parce que le Roi est entré dans la pièce où il travaille, se déclare « Picard » avant d'être Français, et s'attire de Louis XV sa spirituelle repartie sur les « marines de Vernet ».

Tout d'ailleurs semble conspirer contre l'achèvement de ce portrait : la santé de Mme de Pompadour s'altère irrémédiablement et, comme si ce n'était pas assez de l'action meurtrière de la médecine et de la parfumerie du temps mises en œuvre pour conserver l'éclat d'une beauté qui s'éteint, voici qu'à dix jours de distance meurent Alexandrine, la fille unique de la marquise, et son père, M. Poisson (14 et 25 juin 1754). Aussi le vrai portrait d'elle à cette date n'est-il point le portrait officiel, mais la « préparation » du musée de Saint-Quentin et celle de l'ancienne collection des Goncourt où se lisent si cruellement les ravages de la douleur maternelle et filiale et les misères physiques de la maîtresse royale, tremblant de voir le pouvoir lui échapper avec ses charmes.

Enfin, après trois ans d'efforts et de mécomptes réciproques, le tableau est achevé et fait son apparition au Salon de 1755. Par ses dimensions, au moins autant que par égard pour le modèle, il faut à ce portrait une place à part. Une charmante sépia de Gabriel de Saint-Aubin (gravée aux frais du baron Pichon, par Léon Gaucherel et reproduite en héliogravure dans le catalogue de la vente posthume de sa bibliothèque) le montre sur un chevalet isolé, tandis qu'un mémoire de frais retrouvé par M. Jules Guiffrey nous apprend qu'il avait fallu six hommes payés vingt-quatre livres pour le changer de place pendant une nuit et que ce chevalet et sa balustrade avaient coûté soixante-sept livres. La première curiosité du public une fois calmée, la critique résume ses juge-



M. DUVAL DE L'ÉPINOY.
(Collection Jacques Doucet.)

ments, et son opinion est, il faut le reconnaître, sévère jusqu'à l'injustice. Dans la seconde de ses *Lettres à un partisan de bon goût*, Estève conteste la ressemblance de la marquise et ajoute : « On dirait le portrait d'un philosophe ». La *Réponse*, que ces *Lettres* provoquèrent, formule contre l'artiste un grief, peut-être allusif à la longue gestation de l'œuvre : « Vous diriez que M. de La Tour était de mauvaise humeur quand il a fait ce portrait », lui reproche d'avoir enlevé à l'original toutes ses beautés, mais reconnaît que les accessoires sont bien frappés. La *Lettre d'un particulier à un de ses parents, peintre en province*, accuse La Tour de donner des « années de plus au modèle ». Grimm, qui n'écrivait que pour une élite, semble bien être le seul juge qui ait vu juste : « Ce portrait, dit-il, a été généralement déprécié, trop à mon avis : il y a dans le dessin et dans l'exécution des détails admirables, mais le total est froid, la tête est trop tourmentée et fatiguée. A force de retouches, M. de La Tour lui a ôté ce premier feu sans lequel rien ne peut réussir en fait d'art. » De nos jours, Sainte-Beuve dans les *Causeries du lundi* (tome II, 1850), les Goncourt dans la monographie de *La Tour* (1867), ont donné de cette vaste composition deux descriptions minutieuses qu'il est curieux de comparer entre elles et avec la reproduction que le lecteur a sous les yeux.

Le règlement des honoraires de l'artiste n'alla pas sans tiraillements : il ne demandait rien moins que quarante-huit mille livres ! Après bien des pourparlers, il dut se contenter de la moitié de cette somme, et Chardin

acheva, dit-on, de l'apaiser en lui démontrant que chacun des « tableaux de Notre-Dame n'était payé que trois cents livres environ, même aux plus illustres peintres. Encore l'artiste devait-il offrir son esquisse aux marguilliers en charge ». L'anecdote est jolie, mais elle date de l'an VIII. La colère de La Tour ne tomba peut-être pas aussi vite que le suppose le rédacteur du *Journal des Arts*, devant le raisonnement de son modeste et fin confrère.

Comment, en 1797, le portrait de Mme de Pompadour se trouva-t-il entre les mains du comte de Lespinasse d'Arlet, ancien capitaine de cavalerie, et en échange de quels objets le Muséum des Arts en fit-il l'acquisition à cette date? Les péripéties de cette négociation ne sont point venues jusqu'à nous et l'on ne sait rien de plus, sinon qu'après une escale de plus de quarante ans dans les magasins, ce portrait figure pour la première fois au livret des dessins et pastels de 1838.

VI

Il y a un contraste assez piquant entre le faste déployé pour l'intronisation du portrait officiel de la favorite au Salon de 1755 et la modeste mention du livret de 1757 : « Plusieurs têtes au pastel sous le même numéro », si modeste même que sans les indiscrétions du *Mercure*, nous ne saurions point que ces « têtes » étaient celles de Théodore Tronchin, de Monet, de Mlle Fel, et du P. Em-

manuel, capucin de Saint-Quentin, ancien confesseur de La Tour. Si le médecin de Genève manque aujourd'hui dans la galerie ancestrale de Bessinge, l'impresario, la chanteuse et le moine ont fait retour au musée de Saint-Quentin et devant eux défile chaque année un cortège d'admirateurs. La formule qui (sauf en 1763) se retrouve dès lors à chaque livret est, pour celui de 1759, tout à fait inexacte, car, suivant Diderot, dont c'est le début parmi les salonniers qu'il éclipsera tous, La Tour n'avait rien envoyé parce qu'on lui refusait les places qu'il demandait. Les procès-verbaux de l'Académie royale ne contiennent aucune mention de l'incident qui aurait dû faire quelque tapage, mais le silence des autres critiques sur ces mêmes œuvres semble justifier l'assertion de Diderot.

En 1761, le *Mercure* et l'*Observateur littéraire* de l'abbé de La Porte désignent à l'attention des visiteurs le *Comte de Lusace*, *M. de Crébillon père*, le *Duc de Bourgogne*, *Mme la Dauphine*, le financier *Bertin*, le notaire *Laideguive*, et de précieux croquis de Gabriel de Saint-Aubin sur son exemplaire du livret (Cabinet des Estampes) permettent d'augmenter cette liste des noms de *Chardin*, de *Dupouche* ou *Dupeuch*, de *M. Philippe*, directeur des Aides. Diderot se contente d'écrire que les portraits de Crébillon et de Laideguive « ajouteront beaucoup à la réputation » du peintre, tandis que le *Mercure* vante le portrait du duc de Bourgogne (mort au mois d'avril de la même année, à peine âgé de dix ans), de sa mère et du comte de Lusace. « Ces deux

derniers portraits sont, dit-il, regardés par les connaisseurs comme le *nec plus ultra* du pastel ; on trouve dans les portraits peints par M. de La Tour ce que, d'après les Grecs, les Latins ont appelé *mens oculorum*, ce qui fait qu'on croit presque y lire jusqu'aux pensées des personnes qui y sont représentées. » De ces neuf pastels, ceux de *Crébillon*, de *la Dauphine*, de *Laideguive*, de *Chardin*, sont les seuls connus aujourd'hui : les deux premiers appartiennent au musée de Saint-Quentin, le troisième a été gravé par M. Waltner pour le journal *l'Art*, le quatrième est entré au Louvre par une voie que j'ignore. M. C. Stryenski, auteur d'une étude sur le Salon de 1761 d'après les croquis de G. de Saint-Aubin (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903) et d'un travail spécial sur *la Mère des trois derniers Bourbons*, croit que le portrait de celle-ci à ce Salon est bien celui du Louvre, si minutieusement décrit et si admiré par les Goncourt, tandis qu'on a perdu toute trace d'un second portrait de la même princesse, commencé en octobre 1761 et exposé en 1763. Il en est de même de ceux du duc de Bourgogne, du comte de Lusace, de Bertin, de M. Philippe qui, s'ils existent encore, n'ont pas conservé leurs certificats d'origine.

« La Tour est toujours le même, écrivait Diderot en 1763 ; si ses portraits frappent moins aujourd'hui, c'est qu'on attend tout ce qu'il fait. » A ce Salon figuraient, avec le second portrait de la Dauphine, ceux de son mari, de deux de ses fils, le duc de Berry et le comte de Provence, du prince Clément de Saxe, de la princesse Christine de

Saxe et du statuaire J.-B. Lemoyne que Diderot déclare « surprenant pour la vie et la vérité qui y sont », plus, selon Mathon de La Cour, celui d'un « ecclésiastique respectable ». Un destin commun aux princes, à l'artiste plébéien et au prêtre nous prive de pouvoir ratifier les éloges donnés à leurs effigies.

Absent du Salon de 1765, La Tour n'est pas inscrit non plus au Salon de 1767, quoiqu'il eût envoyé l'ébauche d'une tête de femme dont on pouvait dire, selon Diderot: *Ex ungue leonem*, celles de l'oculiste Demours, « figure hideuse, beau morceau de peinture », et de l'abbé de Lattaignant « dont la figure basse et crapuleuse semblait passer à travers un petit cadre de bois noir ».

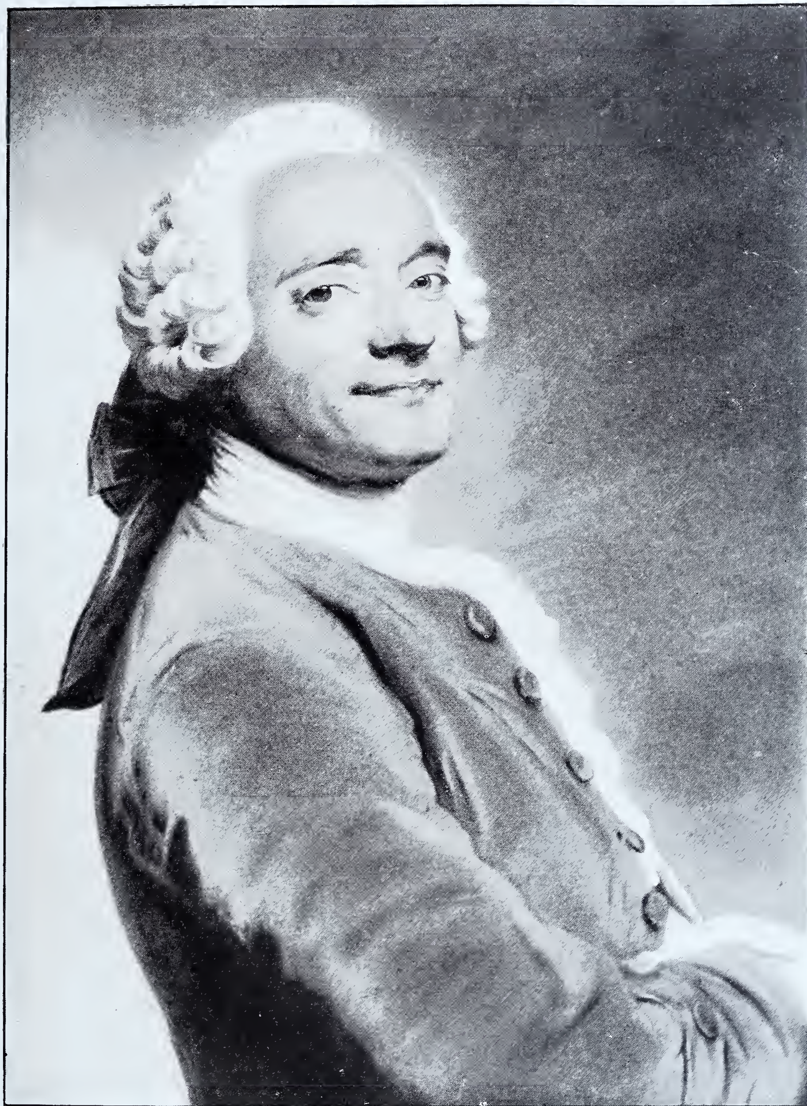
En 1769, même enthousiasme du philosophe devant plusieurs têtes sous le même numéro. « Savez-vous ce que c'était? écrit-il à Grimm; quatre chefs-d'œuvre renfermés dans un châssis de sapin, quatre portraits! Ah! mon ami, quels portraits, mais surtout celui d'un abbé! C'était une vérité et une simplicité dont je ne crois pas avoir vu d'exemple : pas l'ombre de manière, la nature toute pure et sans art, nulle prétention dans la touche, nulle affectation de contraste dans la couleur, nulle gêne dans la position. » Pidansat de Mairobert traite La Tour de « roi du pastel » et oppose le précieux fini de son faire, le grenu moelleux de ses chairs qui, en découvrant les pores de la peau, ne lui ôte rien de son uni, de son velouté, « au pastel cru, dur, rembruni » de M. Perronneau, mais il ne dit point quels personnages valent à son rival de tels éloges, et le nom

seul de *Gravelot* nous est connu par une *Lettre* sur ce Salon attribuée à Beaucousin. Trois croquis de Saint-Aubin sur son exemplaire du livret (Cabinet des Estampes) nous livrent, outre le nom de Gravelot, ceux de l'abbé *Regley* et de M. *Patrot* (?), secrétaire du duc de Belle-Isle.

Ces brèves mentions sont, je crois, les dernières qui témoignent de l'attention accordée à La Tour vieillissant par les générations nouvelles. En 1771 il envoie, sans que le livret les annonce, trois portraits d'hommes non désignés dont le *Mercure* loue « la chaleur de ton et la vérité de nature qui, avec l'heureux choix des attitudes, contribuent à rendre l'illusion parfaite ». En 1773, la formule traditionnelle revient une dernière fois et ne trouve plus d'écho. Bien plus, certains *Dialogues sur la peinture* attribués à Antoine Renou (le futur et dernier secrétaire de l'Académie Royale), contiennent à l'égard de l'ancien favori de la foule de dures vérités : lisez plutôt ce fragment d'un de ces entretiens supposés entre un prélat italien, un Anglais et M. Rémy, le fameux expert, leur *cicerone* au Salon :

« Mgr Fabretti. — J'imaginais que le portrait devait être la perfection de l'art ; qu'entre les parties de l'histoire il fallait quelque chose de plus encore : une observation fine et profonde de son modèle, vivre avec lui, saisir son âme et ses passions, l'attitude, le mouvement propre, enfin faire un choix parmi les deux cents figures que chaque personne a dans la journée.

« Mylord. — Ils avaient autrefois un petit La Tour qui



Cliché Herbert

LA TOUR PAR LUI-MÊME (1750).
(Musée d'Amiens)

avait beaucoup de ça. C'était un des plus studieux copistes de la nature, un de ses plus fins observateurs.

« M. Rémy. — Nous l'avons bien encore.

« Mylord. — Tous ne sont pas des Sophocles pour faire des chefs-d'œuvre à cent ans. J'ai mes raisons pour en parler comme d'un défunt. Il vient d'estropier un de ses plus beaux morceaux, le portrait de feu M. Restout, en voulant le repeindre. La peinture n'est pas seulement une science : il faut de la justesse, mais grand feu par-dessous. La flamme s'éteint, la science reste, mais ne suffit pas.

« M. Rémy. — C'est dommage, car c'était de son temps un des meilleurs de ce genre. »

Longtemps avant cette oraison funèbre anticipée, dès 1750, dans des notes confidentielles adressées à quelque « virtuose » étranger, Bachaumont écrivait : « M. de La Tour... n'a point eu de maître que la nature ; il la rend bien, sans manière ; il se donne beaucoup de peine et ne se contente pas aisément, ce qui nuit beaucoup à ses portraits. Il ne sait pas s'arrêter à propos ; il cherche toujours à faire mieux qu'il n'a fait, d'où il arrive qu'à force de travailler et de tourmenter son ouvrage souvent il le gâte. Il s'en dégoûte, l'efface et recommence, et souvent ce qu'il fait est moins bien que ce qu'il avait fait d'abord. De plus, il s'est entiché d'un vernis qu'il croit avoir inventé et qui, très souvent, lui gâte tout ce qu'il a fait ; c'est grand dommage : le pastel ne veut pas être tourmenté, trop de travail lui ôte sa fleur et l'ouvrage devient comme estompé. »

Quelques années plus tard, Mariette, dans son *Abecedario* manuscrit, notait les mêmes travers, les mêmes scrupules maladifs que la médecine moderne classerait parmi les névroses, le même souci de durée qu'il rêvait pour ses œuvres, et à ces remarques judicieuses se mêle une pointe d'amertume dont il nous laisse entrevoir le véritable motif. « Il avait, dit-il, entrepris le mien (son portrait) et je crois qu'il lui aurait fait honneur. Il me fit souffrir, car il y employa un si grand nombre de séances que je n'ose le dire. Le malheur a voulu qu'il en ait fait choix pour essayer s'il pouvait parvenir à fixer le pastel à l'imitation de Loriot qui prétendait en avoir trouvé le secret et qui refusait de le lui communiquer. On m'a assuré que le tableau en avait tellement souffert que, de dépit, il l'avait jeté au feu ; je ne sais si l'on m'a dit vrai ; mais il est certain qu'il n'en a plus été question entre nous et de là je juge que l'on m'a dit vrai ; ce n'est pas la seule fois qu'il en a agi ainsi avec ses propres ouvrages. »

Cette recherche de la fixation du pastel ne sollicita pas seulement la curiosité intéressée des artistes : les journaux du temps accueillaient volontiers des recettes imaginées par des officiers, des magistrats ou des ecclésiastiques. Le secret de Loriot fut enfin acheté par le Roi et divulgué en 1780, mais la réconciliation de l'inventeur et de La Tour devait être de beaucoup antérieure, car la famille du premier possède un superbe portrait peint par le second et fixé par le procédé du modèle.

Le 10 mars 1745, un brevet du Roi avait accordé à



M[lle] MARIE FEL.
(Musée de Saint-Quentin.)

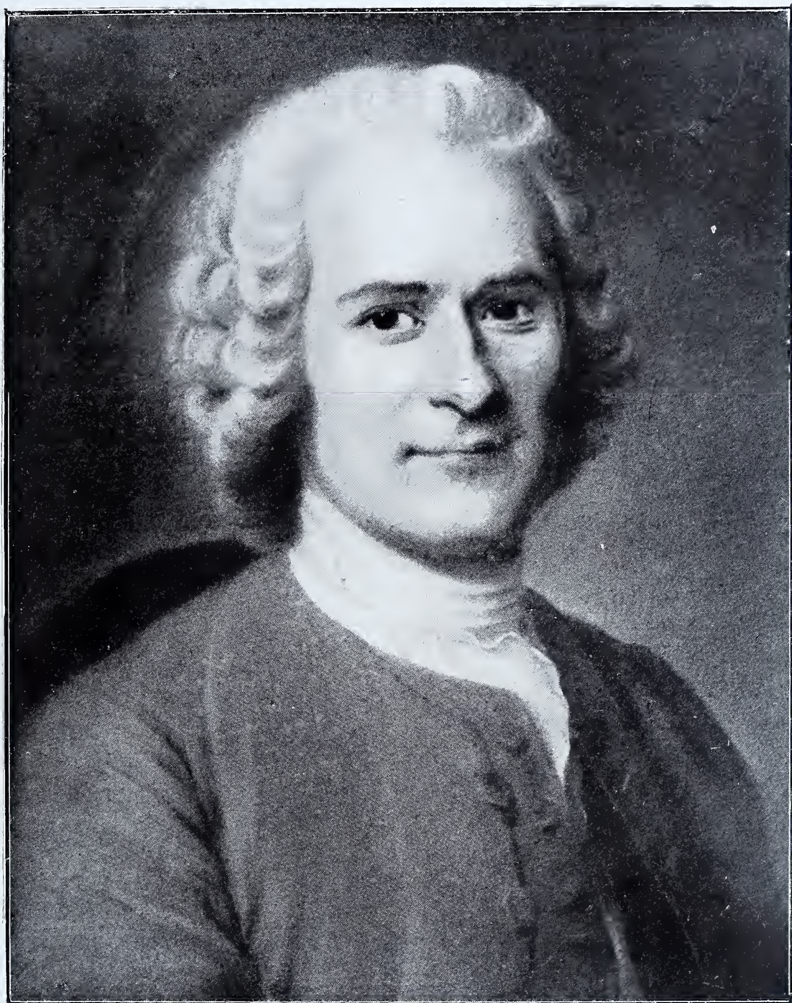
La Tour dans la grande galerie du Louvre le logement précédemment occupé par le sieur Martinet, « horlogeur (*sic*) et valet de chambre de Sa Majesté ». En 1750 il obtint de l'échanger contre celui du sieur d'Hermand, colonel d'infanterie et ingénieur du Roi, et Pigalle, successeur de d'Hermand dans ce logement, reprit celui de La Tour ; mais, en septembre 1778, le peintre passa par-devant notaire avec Greuze et sa femme un acte aux termes duquel il prit possession de leur appartement, « le troisième après le guichet de Saint-Thomas du Louvre ». Quel était le motif de ces changements réitérés ? Le désir de trouver la lumière favorable à la transformation du portrait de Restout qu'une plaisanterie de Tocqué avait comparé à celui d'un maître à danser et dont il voulait changer l'habit de soie en un habit de drap brun, afin de sacrifier à la tête seule tout l'éclat des accessoires. De son propre aveu, il « culbuta » plus de vingt fois ce portrait et celui de Dumont le Romain sans parvenir à se satisfaire. Dans son *Addition* à sa *Lettre sur les aveugles*, qu'il venait de relire et qu'il ne voulait point corriger, Diderot écrivait à peu près vers le même temps : « Un peintre célèbre de nos jours emploie les dernières années de sa vie à gâter les chefs-d'œuvre qu'il a produits dans la vigueur de son âge. Je ne sais si les défauts qu'il y remarque sont réels, mais le talent qui les rectifierait, ou il ne l'eut jamais s'il porta les imitations de la nature jusqu'aux dernières limites de l'art, ou s'il le posséda, il le perdit parce que tout ce qui est de l'homme périt avec l'homme. Il vient

un temps où le goût donne des conseils dont on reconnaît la justesse, mais qu'on n'a plus la force de suivre. »

VII

La Tour était resté célibataire et l'on voit, par un acte notarié daté de 1736, relatif au règlement de la succession paternelle, qu'il demeurait avec son frère Charles dans la rue Jean-Saint-Denis, proche l'Oratoire de la rue Saint-Honoré. Charles de La Tour, plus âgé que lui de deux ans, avait acquis dans la fourniture des vivres pendant les campagnes de l'armée française en Italie une large aisance, et il est probable qu'il avait associé le peintre à ses spéculations ; en tout état de cause, un factum judiciaire, rédigé en 1761, nous apprend qu'ils revendiquaient de compagnie l'exécution d'obligations contractées envers eux par un banquier, le sieur Salles et sa femme ; or la part du peintre dans ces prêts se montait à plus de cinquante mille livres, et ce chiffre suppose une opulence qu'il ne devait pas seulement aux prix, parfois excessifs pour l'époque, qu'il exigeait de certains de ses clients.

Après avoir vu successivement disparaître ses deux frères du premier lit, Adrien-François et Charles, morts, l'un en 1760 et l'autre en 1766, ainsi que le cadet de la famille, Adrien-François, qui s'éteignit le 19 septembre de cette même année 1760, il avait reporté toute son affection sur



J.-J. ROUSSEAU.
(Musée de Genève.)

le second fils de Marie-Françoise Duliège, Jean-François, le brillant lieutenant de cavalerie, retraité en 1778 avec la croix de Saint-Louis. La Tour semble d'ailleurs avoir entretenu de tout temps avec ses divers parents les meilleurs rapports, et les brouillons de ses deux testaments connus attestent qu'il n'entendait oublier personne parmi ces humbles, depuis Raphaël Joret, marchand tailleur à Beaune-en-Bourgogne, jusqu'à la petite cousine Morel dont le mari était vitrier à Sceaux. Par malheur, dans un codicille du 3 juin 1784, il révoqua toutes les dispositions qu'il avait antérieurement prises, et ce fut Jean-François qui remplit, plus de vingt ans après, les intentions bénévoles de son frère envers leurs alliés survivants ou leurs descendants immédiats.

« Maurice, dit Bucelly d'Estrées, était en apparence d'une complexion faible : cinq pieds deux pouces étaient sa taille. Bien pris dans toute sa personne, il avait la démarche prompte et décidée ; il portait la tête haute. Son œil était vif, plein de feu, l'ovale de sa figure bien pris, ses lèvres minces ; très recherché dans ses habits, il était d'une propreté exquise. » Aussi connut-il tous les genres de succès, et l'on peut dire sans exagération que, comme Jean-Jacques, il vit la plus haute société du temps littéralement à ses pieds ; le *Reliquaire*, publié par Ch. Desmaze, contient à cet égard des témoignages tout à fait significatifs : l'évêque de Verdun (D'Hallencourt de Dromesnil) sollicite comme une faveur la permission de le voir travailler au portrait du cardinal de Tencin ; l'évêque de Langres (Gilbert de Montmorin

Saint-Hérem) lui demande, dans les termes qu'il eût employés pour écrire à un ministre, quel jour il peut se présenter chez lui. Les femmes surtout emploient pour le remercier de leurs portraits ou pour l'attirer chez elles les formules les plus séduisantes : Mme Thélusson lui écrit naïvement : « Mon mari part demain et vous ferez, monsieur, une très bonne œuvre en me faisant l'amitié de venir dîner avec moi. » Mme Barbaut-Gély est plus explicite encore : « Il y a longtemps, lui dit-elle, que vous êtes mon héros et que je désire vivement d'être à vous ou de n'être à personne. » Mme Geoffrin ne se livra jamais, on peut le croire, à de pareilles effusions à l'égard de La Tour, mais il fut longtemps l'un des convives du souper qu'elle offrait chaque semaine aux artistes dont Marmontel a cité les noms dans ses *Mémoires d'un père* : « La Tour, dit-il, avait de l'enthousiasme et il l'employait à peindre les philosophes de ce temps-là ; mais, le cerveau déjà brouillé de politique et de morale, dont il croyait raisonner savamment, il se trouvait humilié lorsqu'on lui parlait de peinture. Vous avez de lui, mes enfants, une esquisse de mon portrait ; ce fut le prix de la complaisance avec laquelle je l'écoutais réglant les destins de l'Europe. »

Un autre habitué de ces mêmes soupers, Mariette, suppose que quelqu'une de ces boutades dont La Tour était coutumier l'avait éloigné du fameux salon de la rue Saint-Honoré. « Peut-être, ajoute-t il, crut-il qu'il y avait pour lui plus d'avantages à se trouver dans d'autres sociétés



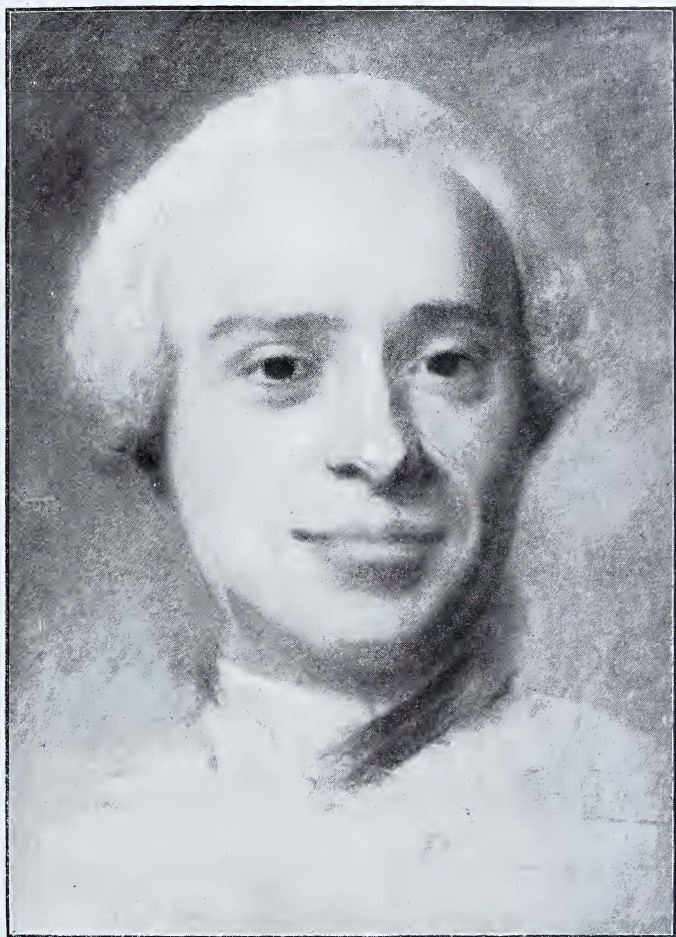
Mme DE LA POPELINIÈRE (NÉE THÉRÈSE DESHAYES).
(Musée de Saint-Quentin.)

qui lui laissaient une entière liberté de parler avec hardiesse des matières fort au-dessus de sa portée et de débiter des traits d'érudition dont il ne manquait jamais de faire provision dans le *Dictionnaire* de Bayle, son livre favori, avant que de sortir de chez lui. »

La Tour devait se trouver en effet plus à l'aise chez le fameux financier La Popelinière, hébergeant volontiers à Passy des savants comme Vaucanson, des musiciens comme Rameau, des artistes comme Carle Van Loo et sa femme Catherine Somis, « la première, dit Marmontel, qui, par sa voix de rossignol, nous ait fait connaître les chants de l'Italie ». C'est à ces réunions joyeuses que se rapporte un billet du comte d'Egmont, daté du 30 avril 1742, par lequel il sollicite l'honneur de conduire La Tour à Passy après une représentation à l'Opéra-Comique et de le ramener à Paris, en lui donnant rendez-vous « sur le théâtre, après la pièce ». C'est certainement aussi cette fréquentation des coulisses qui a rendu si nombreuse dans l'œuvre de La Tour la série des portraits d'artistes dramatiques et lyriques : Mlle Clairon, Mlle Dangeville, Mme Favart, Mlle Silvia, Mlle Camargo et son père (Cupis), Mlle Puvigné, de l'Opéra, peut-être (d'après un billet de l'abbé Le Blanc), Mlle Le Maure, et Mlle Arnould, si l'on en croit la légende d'un portrait gravé beaucoup plus tard ; Jean Monet, Tommaseo Vizentini (Arlequin), Manelli, enfin la seule femme qui semble avoir longtemps partagé sa vie et qui veillera sur lui presque jusqu'à ses derniers jours : Mlle Fel.

Les *Confessions* de Rousseau ont de bonne heure sauvé de l'oubli le nom de Mlle Fel qui créa le rôle de Colette dans *le Devin du village* et qui aurait inspiré à Cahusac et à Grimm une passion telle que le premier en perdit la raison et que le second feignit une léthargie prolongée dont Jean-Jacques prétend avoir été le témoin ; mais c'est seulement de nos jours, et même tout récemment, que l'état civil et la carrière musicale de la cantatrice ont été débrouillés par M. Émile Campardon et surtout par M. F. Prodhomme, auteur d'une étude en français publiée dans une revue allemande (1). Née à Bordeaux le 26 octobre 1713, Marie Fel, fille légitime d'un organiste, débuta en 1734 à Paris au Concert spirituel et à l'Opéra ; elle appartint à ce théâtre jusqu'en 1758 et paraît y avoir été fort employée et fort applaudie. Retraitée avec pension, elle chantait encore au Concert spirituel et à celui de la Reine et ne se retira définitivement qu'en 1778. La merveilleuse « préparation » de Saint-Quentin est sans doute antérieure au portrait du Salon de 1757, car Marie Fel avait alors quarante-quatre ans et l'on peut présumer qu'à cette date, ses rapports avec La Tour étaient depuis longtemps intimes. Non seulement elle demeurait rue Saint-Thomas du Louvre, à deux pas du logement officiel de La Tour, mais plus tard elle eut à Chaillot une maison de campagne où La Tour résidait volontiers, après avoir cédé à Mme Helvetius, en 1772, cette maison d'Auteuil qu'il

(1) *Sämmelbände der internationalen Musikenschaft* (Leipzig 1902, 3e année).



D'ALEMBERT (PRÉPARATION).
(Musée de Saint-Quentin.)

aurait, selon M. Guillois, possédée deux ans seulement et que, de nos jours, la mort tragique de Victor Noir avait rendue célèbre. Une lettre reproduite par le *Reliquaire* nous montre Mlle Fel « se mettant jusqu'au cou dans les détails » d'un dîner offert par La Tour, à qui elle envoie, « pour savoir ce qu'il en coûte de donner à dîner aujourd'hui, la feuille (c'est-à-dire, sans doute, le devis du menu) qui ne ressemble nullement à celle des bénéfices », et le post-scriptum nous fournit ce détail assurément prosaïque, mais qui dit bien dans quelle familiarité vivaient le peintre et la cantatrice : « J'ai pris ce matin de la manne pour me délivrer de mes lanterneries et je vais mieux. »

Cette liaison, librement acceptée par l'opinion publique et par la famille du peintre, se prolongea jusqu'au retour forcé de celui-ci à Saint-Quentin, et des rapports affectueux semblent avoir persisté de tout temps entre le chevalier de La Tour et la maîtresse de son frère. Dans le brouillon du testament de 1783, celui-ci léguait en viager à Mlle Fel tout ce qu'il avait à Chaillot (sauf son fameux télescope de Dollond), son piano-forte, ses glaces, ses meubles, son argenterie, et, le 5 janvier 1785, après l'interdiction de La Tour, elle accusait réception au chevalier de l'état des meubles « dont son honnêteté lui laissait la jouissance », en le priant de donner des ordres pour des réparations urgentes au logement du Louvre. La date exacte du décès de Mlle Fel n'est point connue, mais, d'après un document retrouvé par M. Prodhomme aux Archives de la Seine, cette date pourrait être placée en

février 1794, car il est question, dans une lettre d'affaires du 2 floréal an II (21 avril 1794) de ce décès survenu depuis environ deux mois.

Mlle Fel était-elle jolie? L'inspecteur de police Meunier, dans un rapport secret, dit brutalement le contraire; mais il loue le charme de sa voix, et à cet égard leurs contemporains sont unanimes. Les nôtres le sont aussi sur le charme de cette « tête étrange, imprévue et charmante qui, à Saint-Quentin, semble dépaysée, au milieu de cette galerie de femmes du XVIIIe siècle » et que les Goncourt comparent à « une Levantine, telle que l'on rêverait l'Haydée de don Juan ».

Au sortir des coulisses, où il a peut-être d'ailleurs rencontré quelques-uns d'entre eux, une autre société attire et retient La Tour : c'est celle de ces abbés épicuriens, lettrés et savants qui n'ont guère du prêtre que le rabat et le petit collet, et dont la conversation l'instruit ou l'amuse : l'abbé Huber, l'abbé Le Blanc, ses deux commensaux les plus fréquents, l'abbé Soulavie, l'abbé Regley, l'abbé Raynal, l'abbé Pommyer, l'abbé Nollet, l'abbé de Lattaignant, qui trouvent bon accueil à sa table et dans son atelier, et qui paient cette hospitalité, tantôt d'un conte salé, tantôt d'une théorie géologique, tantôt d'une consultation juridique, ou de préceptes médicaux auxquels il est fort attentif. La Tour leur rend avec usure ces bons offices par des pastels achevés ou des préparations, dont plusieurs, tels que le portrait de Soulavie détruit pendant la Terreur, ont malheureusement disparu, mais

parmi lesquels on doit compter l'un de ses chefs-d'œuvre: *l'Abbé Huber*, du musée de Saint-Quentin.

Avec ces portraits se sont probablement perdues les correspondances qui en avaient été la conséquence ou l'occasion. Desmaze a publié un billet insignifiant de l'abbé Pommyer à La Tour, et l'on connaît plusieurs lettres importantes adressées au même destinataire par l'abbé Le Blanc, mais non les réponses de l'artiste. Il en est de même pour tous les autres familiers de l'appartement du Louvre, ou de la maison de Chaillot, comme l'infortuné Jean-Sylvain Bailly, l'ingénieur Pierre Barral, qui devaient partager avec Soulavie les instruments d'optique acquis à grands frais dont la pratique avait eu pour résultat, au moins autant que l'étude du latin et celle de la métaphysique, de brouiller le cerveau fatigué de La Tour et de l'amener, suivant l'expression de Watelet, à se forger une sorte de « cosmogonie insensée et sublime »

VIII

Depuis son lointain séjour en Angleterre, La Tour n'avait, semble-t-il, fait aucun voyage, lorsqu'au mois de mai 1766, il partit pour la Hollande. Qui l'attirait dans ce pays? Avait-il un compagnon de route? On l'ignore, et sur cette période on n'a rien su jusqu'au jour où M. Guiffrey a retrouvé une lettre du peintre à M. de Marigny, datée d'Amsterdam, et dans laquelle il fait allusion à la

mort de son frère Charles, survenue pendant ce voyage même, qu'il prolongea jusqu'à l'année suivante, parce qu'il ne pouvait « se résoudre à retourner sitôt dans un lieu » où il ne verrait plus « ce frère qu'il aimait autant qu'il le respectait ». C'est alors qu'il reçut, à Zuylen, auprès d'Utrecht, dans la famille de Mlle de Tuyll (la future Mme de Charrière), une hospitalité sur laquelle de curieuses lettres de la jeune fille à Constant d'Hermenches, oncle de Benjamin Constant (publiées dans la *Revue des Deux Mondes*, du 1er juin 1891, par M. Ph. Godet), apportent de piquants détails. La Tour avait consenti à peindre Mlle de Tuyll, et celle-ci écrivait : « Il travaille chaque jour avant dîner deux ou trois heures au portrait. Je ne m'ennuie pas, parce qu'il sait causer ; il a de l'esprit, il a vu beaucoup de choses, il a connu des gens curieux... Je lui donne une peine incroyable et quelquefois il lui prend une inquiétude de ne pas réussir qui lui donne la fièvre, car absolument il veut que ce portrait soit moi-même. » Et, quelques jours plus tard : « Mon portrait par La Tour a été admirable ; nous pensions toucher à une ressemblance parfaite ; tous les jours nous pensions que ce serait la dernière séance, il n'y avait qu'un rien à ajouter aux yeux, mais ce rien ne voulait pas venir ; on cherchait, on retouchait, ma physionomie changeait sans cesse, je ne m'impatientais pas, mais le peintre se désolait et il a fallu effacer la plus belle peinture du monde, parce qu'il n'y avait plus ni ressemblance, ni espoir d'en donner. Cependant il recommence tous les matins et ne me quitte de tout le jour

non plus que son ombre ; heureusement, il est fort aimable et raconte mille choses curieuses. Le voilà qui lit dans ma chambre à côté de moi ; je n'avais que ce moyen pour qu'il me laissât écrire. Il a fait un excellent portrait de mon oncle et vivifié celui que j'avais fait de ma mère, de sorte qu'il est charmant et me fait un plaisir infini. »

Le second essai de La Tour le satisfit davantage. « Je suis devenue d'un orgueil insupportable, écrit Mlle de Tuyll, depuis que La Tour voit souvent Mme d'Étioles [Mme de Pompadour] dans mon visage et la belle princesse de Rohan dans mon portrait. Depuis deux mois il en est au second et me peint tous les matins toute la matinée, de sorte que je ne fais plus rien du tout que m'informer de la cour de Versailles et de toutes sortes de choses de Paris. Nous parlons aussi raison : c'est un homme d'esprit et fort honnête homme. J'ai dit le second portrait : je veux dire le second *achevé* ; je vous ai dit, je crois, que le premier était détruit. J'espère qu'il laissera voir celui-ci, car en réalité il vit ; l'effacer serait un meurtre. Sa manie, c'est d'y vouloir mettre tout ce que je dis, tout ce que je pense et tout ce que je sens, et il se tue. Pour le récompenser, je l'entretiens quasi toute la journée et ce matin peu s'en est fallu que je ne me laissasse embrasser. »

Sur la foi d'un renseignement erroné, on a répété et imprimé qu'Eusèbe Gaullieur, possesseur des papiers de Mme de Charrière, avait légué à la bibliothèque de Neuchâtel le portrait de l'auteur de *Caliste* par La Tour ; il

s'agit en réalité d'un buste modelé par Houdon, à Paris en 1771, tandis que le second pastel qui avait trouvé grâce devant son auteur a été, après bien des investigations, découvert par M. Ph. Godet qui le révélera prochainement aux curieux français et suisses.

Les relations de l'artiste sexagénaire et de la jeune virtuose hollandaise semblent avoir duré au delà des circonstances qui les avaient fait naître, car une longue lettre datée des galeries du Louvre (5 mars-14 avril 1770) renferme, avec de précieux conseils techniques, d'aimables allusions à cette villégiature et aussi une nouvelle preuve de la monomanie dont Mlle de Tuyll avait vu, à ses dépens, les effets : « J'ai sur le chevalet, lui dit-il, le portrait de feu M. Restout, fait et donné à l'Académie en 1744. J'ai voulu, depuis sa mort, lui témoigner ma reconnaissance des grands principes de peinture qu'il m'a communiqués en remaniant cet ouvrage. Après avoir fait cent changements on me dit : Quel dommage! ». Et dans un second post-scriptum : « Les regrets de l'Académie m'obligent de tâcher de remettre ce portrait à peu près comme il était. Voilà bien du temps perdu et des efforts *in vanum*. Mieux que bien est terrible ! »

La Tour a d'ailleurs à ce moment d'autres tracas en tête : il veut donner à sa « patrie », comme il appelle toujours Saint-Quentin, des preuves manifestes de sa libéralité ; il entend aussi contribuer à l'éducation des élèves de l'Académie royale et leur épargner, s'il se peut, quelques-unes des déceptions qu'il a toujours redoutées et trop



Mme DE MONDONVILLE.
(Collection Jahan-Marcille.)

souvent éprouvées par lui-même. Aussi, de 1768 à 1784, il multiplie les brouillons de testaments, les discussions avec les mayeurs et échevins de Saint-Quentin, les contestations avec ses collègues de l'Académie. Pour constituer le capital nécessaire à ses fondations, il lui fallait beaucoup d'argent, et c'est là sans doute la plus honorable, sinon la plus vraisemblable excuse des exigences légendaires qu'il avait depuis longtemps montrées dans ses rapports avec la Direction des Bâtiments, comme à l'égard des simples particuliers, tels que Mondonville et sa femme, de vieux amis cependant, ou de M. et Mme de La Reynière, arguant que « les riches devaient payer pour les pauvres », ou bien encore lorsqu'à propos d'une rente constituée à son profit par l'abbé Huber, il disputait pied à pied avec le frère de celui-ci sur la valeur intrinsèque du legs et, après avoir exposé des idées fort confuses sur la vie future, terminait par un véritable hymne d' dmiration en l'honneur de Voltaire.

De ces projets, vingt fois amendés, repris, ou annulés, se dégagèrent à la longue diverses fondations dont une seule a survécu jusqu'à nos jours.

En principe, La Tour voulait doter l'Académie royale de quatre prix : 1° de perspective ; 2° d'anatomie ; 3° de peinture d'après une tête ou un torse suivant les aspects divers résultant de l'ombre ou de la lumière ; 4° de dessin d'après l'antique et d'après la nature. D'un commun accord, semble-t-il, ce dernier concours fut abandonné. Dès le 1er février 1776, l'Académie acceptait les trois autres,

pour lesquels La Tour constituait par-devant notaire trois rentes dont deux de 400 livres pour l'anatomie et la perspective, et une de 800 livres pour la demi-figure peinte ; mais c'est seulement le 4 septembre 1784, et pour des motifs restés inconnus, que le règlement définitif du concours dit de « la figure peinte avec deux mains de grandeur naturelle » entra en vigueur. Pourquoi les intentions du donateur avaient-elles été modifiées et de son vivant même ? Comment n'en avait-il point exigé l'exécution ? Ni les procès-verbaux de l'Académie, ni les registres de la Maison du Roi, ni les dires des contemporains de La Tour ne nous ont renseignés à cet égard. Supprimé en 1793 avec la compagnie qui le décernait, ce prix fut rétabli par Benezech trois ans plus tard et se distribue encore de nos jours. Les *Archives de l'Art français* ont publié la liste des lauréats ; il me suffira d'en nommer un seul : J.-A.-D. Ingres qui, en 1801 et en 1802, dut partager cette récompense avec deux rivaux parfaitement inconnus : Alphonse Gaudar et Edmond Thomassin.

C'est également en 1776 que La Tour fonda dans sa « patrie » une rente pour les pauvres femmes en couches, une autre pour les artisans vieillis et infirmes, et enfin une École gratuite de dessin. Là encore les choses n'allèrent pas toutes seules : M. Georges Lecoq et M. Abel Patoux en ont fourni de nombreuses preuves, et un moment même (au moins pour la troisième de ces créations) on dut avoir recours à l'intervention de M. Pierre, premier peintre du Roi. Enfin, en 1782, les statuts de l'école gra-

tuite de dessin furent homologués et imprimés et les cours prescrits par ce règlement eurent lieu jusqu'à la Révolution.

De plus (le fait n'a été connu que de nos jours par une trouvaille de M. Jules Guiffrey), La Tour constitua en 1783, par l'intermédiaire de l'Académie d'Amiens, dont il était membre, un prix annuel de cinq cents livres en faveur d'une belle action accomplie par un Picard ou de découvertes utiles, soit à la santé publique, soit à l'agriculture, soit aux arts ou au commerce.

C'est à cette même Académie qu'il avait soumis une question sur la submersion préhistorique des continents, d'après les traces qui en subsistent dans les entrailles de la terre, question enregistrée par Soulavie, au tome VI de son *Histoire naturelle de la France méridionale* et qui préoccupait encore La Tour lorsqu'il rédigeait le brouillon de son dernier testament.

La lecture de ce document nous fait suivre, pour ainsi dire, les évolutions de sa pensée vacillante, car il la promène tour à tour de ses établissements de Saint-Quentin aux prix fondés par lui à l'Académie royale, se perd en divagations sur la puissance du télescope ou la formation du globe, prescrit son inhumation hors Paris « qu'il ne veut pas empoisonner » et nomme, dans un désordre que trahissent assez d'inextricables surcharges, les amis et les collègues, au nombre de plus de soixante, auxquels il entendait léguer leurs portraits ou leurs miniatures. A quelques mois de là, l'équilibre de ses

facultés mentales était irrémédiablement compromis et il dut quitter de gré ou de force son appartement du Louvre pour la maison de Chaillot, d'où bientôt son frère cadet le conduisit à Saint-Quentin, afin d'être mieux à portée de lui donner les soins que son état réclamait.

Le vieillard rentra dans sa ville natale aux acclamations de ses concitoyens, au bruit des cloches et des boîtes d'artifices, harangué par le corps de ville et reçut une couronne de chêne de ses mains. Moins de trois semaines après, François de La Tour se voyait contraint d'introduire devant le président du bailliage du Vermandois une requête tendant à obtenir l'interdiction de son frère; et le procès-verbal de l'interrogatoire auquel on soumit celui-ci ne laisse aucun doute sur la légitimité de cette pénible mesure, accordée par sentence du 9 juillet 1784.

La nouvelle de cette interdiction n'était certainement pas encore connue à Paris lorsque Cochin écrivait à Grosley deux jours plus tard, le 11 juillet 1784 : « ... Venons à notre pauvre ami M. de la Tour : je suis bien de votre avis et je pense aussi que c'est le régime extravagant auquel il s'est livré qui l'a amené à cet état affligeant. Que n'a-t-il pas fait pour nous persuader à tous de suivre son exemple ! Mais il n'a point trouvé de prosélytes, quoiqu'il connût bien des peintres et des poètes. »

Le régime auquel Cochin fait allusion est sans doute celui que, dix ans auparavant, La Tour vantait à ce même Grosley en lui recommandant « l'eau à jeun comme un bon préservatif contre les maladies » en lui assurant

qu'avec un peu d'habitude on pouvait aller jusqu'à deux pintes par jour.

« M. de La Tour, ajoute Cochin, après avoir donné beaucoup de marques de délire qui nous ont occasionné du chagrin et de l'inquiétude, a été enfin déterminé par son frère à se retirer à Saint-Quentin, sa patrie, où il a été accueilli avec reconnaissance et humanité. Depuis nous n'avons eu de ses nouvelles que rarement ; mais elles disent toutes qu'il est dans le même état. »

Dans de courts moments d'accalmie, le malade parcourait au bras d'un gardien les environs de Saint-Quentin, s'exaltant devant la nature, ou mesurait de ses bras le tronc des arbres en leur disant : « Bientôt tu seras bon à chauffer les pauvres ». Parfois aussi il s'éveillait de sa torpeur et redemandait « la Céleste » [Mlle Fel], et celle-ci écrivait à François de La Tour, le 8 février 1788 : « Je suis charmée que la santé de votre pauvre frère se soutienne. Je crois pourtant qu'il serait à propos de lui persuader que « la Céleste » trouve mauvais qu'il boive de son urine et qu'il s'obstine à rester deux jours sans manger. » Le 17 du même mois, le vieux peintre expirait et, après ses funérailles célébrées le lendemain en l'église Saint-Rémy, il fut inhumé dans le cimetière de l'église Saint-André où reposaient ses parents.

Le 23 du même mois, l'Académie royale enregistrait la notification de ce décès qui éveilla sans doute bien peu d'émotion parmi les assistants, car, pour la plupart d'entre eux, La Tour était un ancêtre et déjà un oublié :

seul, l'un de ses contemporains, le graveur Wille, comptant sur ses doigts les survivants de sa génération, écrivait dans son précieux *Journal* intime : « Où est le temps où nous allions voir M. Parrocel aux Gobelins, y boire une bouteille avec d'autres amis de notre société de ce temps, il y a aux environs de quarante-cinq ans et plus? Très peu de mes amis de ce temps-là existent : je ne vois presque que M. Cochin. M. Preisler n'est pas à Paris. »

Et ce fut tout.

IX

En dépit, ou peut-être à cause même de sa préoccupation maintes fois exprimée, suivant les circonstances, de disposer de ses biens, La Tour était mort *ab intestat* et son frère du second lit, Jean-François, célibataire comme lui, devenait son héritier direct et naturel. Il lui survécut jusqu'au 14 mars 1807. Le 20 septembre 1806, il avait par testament, après avoir divisé ses meubles et ses revenus entre quelques parents et deux domestiques, désigné les objets d'art provenant de la succession du peintre qui devaient faire retour à l'École gratuite de dessin et ceux qu'il y avait lieu de vendre à Paris, « quand les Anglais et les Russes y seraient revenus ». Le produit de cette vente devait être versé aux trois bureaux des femmes en couches, des artisans infirmes et de l'École de dessin. Jean-François autorisait d'ailleurs les administrateurs de l'École à vendre tout ou partie du premier lot s'ils trouvaient des occasions



LA DAUPHINE ET LE DUC DE BOURGOGNE.
(Musée de Saint-Quentin.)

avantageuses, et léguait à son cousin et exécuteur testamentaire l'abbé Duliège, vicaire desservant de l'Hôtel-Dieu de Saint-Quentin, les portraits de François de La Tour père, de son fils Charles, du peintre par lui-même, de l'abbé Deschamps, leur cousin, des miniatures, un portrait en médaillon de Maurice-Quentin et divers tableaux de piété.

Accepté par la municipalité de Saint-Quentin le 15 mai 1807, ce legs eut force de loi en vertu de deux décrets impériaux (5 septembre 1807 et 9 mai 1808). C'est seulement en 1812 qu'on tenta de réaliser le vœu du défunt par une vente dont les enchères dérisoires sont demeurées célèbres : c'est là que le portrait de Rousseau (l'un des deux originaux) fut retiré à *trois* francs et que celui de Mondonville accordant son violon ne s'éleva pas beaucoup plus haut. Devant cet insuccès, l'abbé Duliège et la municipalité eurent le bon sens de renoncer à une opération aussi désastreuse et de ne point la renouveler; mais le musée spécial, installé d'abord à l'ancienne abbaye de Fervacques et transporté de nos jours au deuxième étage de l'hôtel Lécuyer, a connu plus d'une vicissitude. Sommes-nous aujourd'hui en présence de la série intégrale des œuvres comprises dans la succession de La Tour? C'est fort douteux : son frère avait pu, il est vrai, distraire de cette succession quelques portraits, tels, par exemple, que ceux de La Condamine ou de Mesdames de France auxquels, en 1788, l'abbé Du Plaquet faisait clairement allusion et qu'il semblait avoir sous les yeux. En

1808, l'un des deux portraits de Mondonville désigné par le testament de Jean-François ne fit pas retour à Saint-Quentin, et en 1814 celui de Marie Leczinska fut offert sans scrupules par les administrateurs de l'École à la duchesse d'Angoulême qui dut l'emporter à Goritz, puis à Frohsdorf. Plus tard il y eut, d'après M. Abel Patoux, malgré une clause expressément formulée par le donateur, des prêts au dehors et divers originaux (*Louis XV*, *l'Abbé Le Blanc*, *Jean Monet*) auraient fait place à de médiocres copies. Enfin quand, en 1850, les collections évacuèrent les salles de l'École de dessin pour entrer à Fervacques, les cadres de bois blanc peint en noir où La Tour lui-même introduisait ses préparations furent remplacés par des montures plus somptueuses, et des identifications anciennes, inscrites dans le repli du papier ou au verso du châssis primitif, auraient ainsi disparu ; mais la véracité de cette allégation a été contestée.

Les Goncourt, en rappelant que trois de ces noms seulement avaient été épargnés (ceux de M. *de Julienne* et de Mlles *Camargo* et *Puvigné*), se demandaient sur quelle autorité le rédacteur du catalogue de 1856 avait baptisé certains dessins des noms de Mmes *Boette de Saint-Léger*, *Roussel*, *Masse*, *Rougeau* qui n'avaient pour eux ni une mention du testament du donateur, ni une note contemporaine : or Mme Masse était une cousine des frères de La Tour et elle est mentionnée dans leurs testaments respectifs ; d'après Champfleury, Mme Boette de Saint-Léger vivait encore à Ham en 1793. Jean-François avait certainement



LOUIS DE SILVESTRE.
(Musée de Saint-Quentin.)

inscrit leurs noms, ainsi que ceux de Mmes Roussel et Rougeau, quelque part et M. Mennechet s'était contenté de les copier.

On pourrait s'étonner encore et bien davantage que La Tour ait conservé ainsi par devers lui tant de portraits terminés et qui appartenaient de droit, semble-t-il, aux modèles et non à l'auteur. Passe encore pour ceux des abbés Huber et Le Blanc, morts l'un et l'autre avant lui ; passe encore, à la rigueur, pour ceux de Dachery, du P. Emmanuel, de Manelli, de Monet, de ses confrères à l'Académie royale, Charles Parrocel, Restout, Silvestre; mais comment expliquer la présence, dans son atelier, des portraits du prince Xavier de Saxe, du marquis d'Argenson, de M. de La Reynière, de la première Mme de La Popelinière (longtemps confondu avec celui de Mme de Mondonville) et de son mari, du fermier général de Neuville, du maréchal de Saxe, de Duclos, de Forbonnais? Faut-il supposer que les tracasseries et les exigences de La Tour lassèrent certains de ses clients et qu'ils lui abandonnèrent pour compte leurs portraits, ainsi qu'il advint, selon la tradition, à M. de La Reynière? Faut-il supposer, contre toute vraisemblance, qu'il en gardait des répétitions? Question complexe et qui ne sera probablement jamais élucidée.

Tout inestimable qu'il soit, le musée de Saint-Quentin ne représente (on l'a vu par les très incomplètes énumérations qui précèdent) qu'une faible part de l'œuvre considérable de La Tour. Edmond de Goncourt, dans la

troisième édition de *l'Art du XVIIIe siècle*, et M. Henry Lapauze ont donné une liste sommaire des portraits possédés par des musées français et étrangers, ou par des particuliers ; mais, parmi ces renseignements, les uns sont trop vagues pour permettre une identification quelconque, les autres trop précis pour ne pas réclamer un sérieux examen qui devrait porter sur le nom du peintre et sur celui du modèle. Un temps n'est pas loin où tout pastel du siècle dernier était de La Tour, de même que le moindre dessus de porte évoquait le grand nom de Watteau. Plus sceptiques, nous exigeons aujourd'hui d'autres garanties qu'une vague tradition, ou une ressemblance parfois fortuite. Un catalogue de l'œuvre de La Tour devrait, pour être véritablement satisfaisant, comprendre l'historique de chacun de ces portraits, depuis la « préparation », quand elle est connue, jusqu'aux diverses reproductions dont il a été l'objet, en le suivant à travers les Salons du temps, les collections publiques, les ventes anciennes et modernes, les expositions rétrospectives, sans omettre ni ceux dont la trace est présentement perdue, ni ceux dont la destruction est certaine, ni même les apocryphes. La partie la plus ardue de la tâche que j'esquisse sans me flatter de la voir entreprendre serait de retrouver les portraits, plus nombreux qu'on ne pense, qui se sont transmis de main en main dans la même famille, et dont un hasard seul peut révéler l'existence.

Certains d'entre eux resteront, au contraire, à jamais



Cliché Neurdein.

Mme DE POMPADOUR.
(Musée du Louvre.)

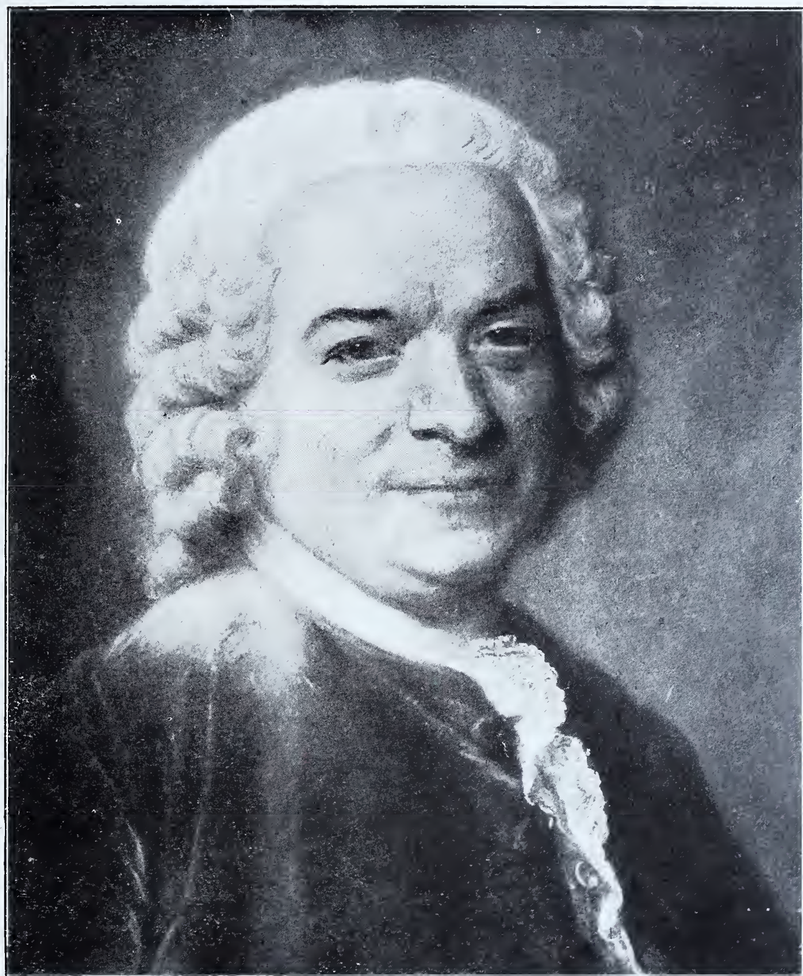
anonymes. Qui reconnaîtrait aujourd'hui celui de Manon Richer? Et qui était-ce que Manon Richer? Une revendeuse de figues, fille d'un soldat aux gardes, détenue pour grossesse illicite sur la plainte de ses oncles, plus chatouilleux, paraît-il, que le père, sur le chapitre de la morale. Or, en implorant à son sujet la pitié d'un de ses collègues, un agent de police écrivait : « Son portrait, non achevé, est chez le célèbre La Tour, mon ami, où l'on peut se donner le plaisir de voir un caractère de tête aussi pittoresque qu'admirable (1) » Qui sait dans quelle galerie se pavane aujourd'hui Manon Richer, et si la pauvre fille n'a pas conquis du même coup ses lettres de noblesse posthumes? Qui sait si plus d'une de ses pareilles ne se trouve pas dans le même cas? Qui sait si la lamentable et banale histoire de Manon Richer ne réveilla dans le cœur du peintre le remords que lui avait causé sa propre conduite à l'égard de sa cousine Anne Bougier et qui fut, selon la juste remarque de M. Guiffrey, l'origine probable de ses libéralités en faveur des femmes en couches?

De son vivant même, les pastels de La Tour ne firent que de rares apparitions dans les ventes publiques; je n'en ai jusqu'à présent rencontré trace que dans le catalogue du duc de Caylus (1773) où deux d'entre eux sont signalés : un *Nègre* (peut-être celui du Salon de 1741) et

(1) Cette lettre retrouvée par M. Fr. Funck-Brentano et publiée par M. Paul Cottin dans la *Revue rétrospective*, t. XII (1890), p. 72, est sans date; mais la mention du domicile du peintre (« rue Saint-Honoré, au coin de la rue du Chantre, chez un chandelier ») permet d'établir qu'elle est antérieure à l'année 1745 où La Tour obtint un logement au Louvre.

une composition mythologique : *Io et Jupiter* que l'expert avait, je suppose, de bonnes raisons pour attribuer à La Tour ; le tout se vendit soixante-deux livres.

Un an avant la piteuse tentative de 1812, vingt-cinq préparations de La Tour et quatorze dessins de La Rue sont adjugés en un seul lot à la vente Pierre Lelut (1811). A celle de feu Maurice, ancien peintre des impératrices Élisabeth et Catherine de Russie (1820), un portrait de La Tour par lui-même, qualifié par l'expert de « très beau », est abandonné à 15 fr. 95! En 1824, le catalogue de la vente Gounod offre vingt-trois portraits d'hommes et de femmes dont dix seulement encadrés et les treize autres en feuilles, vendus sans doute tels qu'ils étaient présentés, c'est-à-dire en lots. Le portrait de *Crébillon* père est, il est vrai, inscrit à la vente Denon (1826) sous un numéro spécial (817) ; cette faveur ne lui permet pas cependant de dépasser 30 francs ! Vingt ans plus tard, à la vente Saint (1846), le portrait de *Mlle Sallé* atteint le chiffre de 600 francs, et la moyenne de ce taux, assurément ridicule si on la rapproche des évaluations actuelles, ne s'élévera pas sensiblement plus haut, sous le second Empire, aux ventes Véron, Marcille père, Walferdin, Boittelle, Laperlier, Carrier, où passent et repassent la plupart des œuvres mentionnées au cours de cette étude. Même quand, au lendemain de nos désastres, la concurrence de l'étranger imprimait au marché parisien de la curiosité une activité extraordinaire, à la vente Camille Marcille (1873), deux « préparations » de *Silvestre* et de *Dumont le Romain*



Cliché Neurdein.

J.-B.-S. CHARDIN.
(Musée du Louvre.)

atteignaient à grand peine 300 francs ; une répétition du portrait de La Tour par lui-même (1737) ne dépassait pas 500 francs, et celui du *Dauphin*, père de Louis XVI, montait, non sans effort, à 620 francs. A la seconde vente Laperlier (1879), l'admirable portrait du graveur Schmidt se voyait adjugé 4150 francs, sans que l'État ait manifesté la moindre velléité de l'acquérir.

La modicité, si longtemps persistante, de ces enchères est d'autant plus surprenante que, de tout temps, même sous la Restauration, la critique et les artistes ont proclamé leur admiration pour ce maître dont le baron Gérard disait, en contemplant une « préparation » acquise moyennant quelques francs, sans doute, par son élève Carrier : « On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin et moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous un morceau comme celui-ci ! »

Aujourd'hui les rares pastels de La Tour qui traversent l'hôtel Drouot, ou la galerie Georges-Petit, se paient des prix que leur quinteux auteur n'eût jamais osé demander. Son nom est connu des plus ignorants ; sa place au premier rang de l'École française ne lui est plus contestée, et jamais la définition de « grand magicien » que Diderot lui appliquait en 1767 n'a paru mieux justifiée. Magicien, il l'est en effet par l'incroyable puissance d'évocation qui se dégage de ses portraits. « Ils croient, disait-il devant Sébastien Mercier (en parlant de ses modèles), ils croient que je ne saisis que les traits de leurs visages, mais je descends

au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout entiers. »

A propos des portraits exposés à ce même Salon de 1767, Diderot écrivait : « C'est, certes, un grand mérite aux portraits de La Tour de ressembler ; mais ce n'est ni leur principal, ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant les admire, sans avoir jamais vu les personnes; c'est que la chair et la vie y sont; mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle? Comment dit-on d'une tête réelle qu'elle est bien dessinée, tandis qu'un des coins de la bouche relève, tandis que l'autre tombe ; qu'un des yeux est plus petit et plus bas que l'autre, que toutes les règles conventionnelles du dessin y sont enfreintes dans la position, la longueur, la forme et la proportion des parties ? Dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture. »

La Tour lui-même a d'ailleurs livré à Diderot le secret de sa préoccupation constante et de sa supériorité sur ses ancêtres et ses rivaux, quand il lui confiait ces remarques profondes : « Il n'y a dans la nature, ni, par conséquent, dans l'art aucun être oisif, mais tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état, et en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que s'il s'agit de



M[me] FAVART.
(Musée de Saint-Quentin.)

peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible ; mais comme toute altération d'une partie a plus ou moins d'influence sur les autres, le second point est de donner à chacune la juste proportion d'altération qui lui convient, en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état depuis la tête jusqu'aux pieds... » Sans doute il n'a pas négligé dans ses grands portraits de placer le personnage qu'il avait à représenter dans le milieu qui lui était propre : le président de Rieux, Mme de Pompadour sont entourés des objets qui caractérisent leur rang et leur rôle ; mais, le plus souvent, il n'a pas besoin de ce décor auquel ont tant sacrifié Rigaud, Largillière, les Nattier, de Troy, Tocqué, Tournières, et vainement chercherait-on une allégorie dans tout son œuvre. S'il est dans l'École française moderne le plus puissant des analystes de la figure humaine, il est donc aussi le premier en date qui ait poursuivi et saisi cette réalité dont Sainte-Beuve a dit qu'elle charme et qu'elle attache les esprits sérieux, à condition qu'ils trouvent dans l'art qu'elle inspire un style, un sentiment et un idéal.

FIN



TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

VI

VII

VIII

IX

6900-09. — Corbeil. Imprimerie Crété.


Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon